QUARTO
N
6923
.B9
G67x
1913

Altmeister der Kunst

Michelangelo

von Adolf Gottschewski

Die Skulpturen

Cissarz

Verlagsbuchhandlung · W · Spemann · Stuttga

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/michelangelo00gott

M 58 g 5

MICHELANGELO ALS PLASTIKER

WÜRDEN wir von Michelangelo nichts wissen, als was uns seine fertigen Arbeiten sagen, so würden wir aussprechen, dass er mit einem unvergleichlichen Genie als Plastiker begabt war und dass er ihm das Höchste abgerungen hat. Aber wir kennen sein Leben aus zahlreichen lebendig redenden Dokumenten, und diese zeigen uns, dass das, was Michelangelo hinterlassen hat, nur die Trümmer gewaltiger Schöpfungen sind, die sein Genius erdacht, die seine Hand begonnen hatte, die aber nicht zum vollen Ausbau gekommen sind. Das Juliusgrab ist nicht das einzige zusammengebrochene Monument. Von den zwölf Aposteln für den Dom hat er kaum einen begonnen; das grosse Gemälde der Schlacht von Cascina blieb Karton, die Fassade von San Lorenzo ist in den ersten Stadien aufgegeben worden und die Grabkapelle der Medici hat er im Stich gelassen, als sie ihrer Vollendung entgegenging. Angesichts dieser gescheiterten Welten entsteht der Eindruck, dass er uns sein volles Lebenswerk versagt habe, und wir fragen, was uns um die unwiederbringliche Bereicherung unseres höchsten Besitzes gebracht hat.

DIE so oft missbrauchte Formel vom Konflikt des Genies mit der Aussenwelt ist auf Michelangelo nicht anzuwenden. Ihm haben die Mächtigsten seines Volkes sich gebeugt, und keinem Künstler haben so wie ihm die Mittel zu allen Plänen, die nur seine Phantasie erdenken mochte, zur Verfügung gestanden. Was ihn hemmte, war das Schicksal, das er in seiner eigenen Brust trug: denn ihm war zum Begleiter seines Genies ein Temperament in die Seele gepflanzt, das sein Innenleben zwischen Zuständen fruchtbarster Hochspannung und ohnmächtiger verzweifelter Niedergeschlagenheit sich bewegen liess. In seinem Tun und Fühlen haben die stetigen Zielstrebigkeiten keinen Platz, nur Sprung und rasche Attacke. Wie alles an ihm das Mass des Menschlichen überschritt, so dauerten derartige explosive Vorstösse oft jahrelang, und wo wir sie als Perioden in seinem Leben absondern, da sind sie erfüllt mit einem unfassbaren Übermass des Geschaffenen. Aber dann ist es mit einem Schlage, als wenn ein Bruch in der Kontinuität seines Daseins stattgefunden hätte. Ausgemerzt aus seinem Schöpferbewusstsein und Vatergewissen sind die verlassenen Kinder seiner Phantasie, und wo ihn äussere Mächte an seine Pflichten mahnen, wie beim Juliusgrab, da bäumt es sich in ihm auf, wie in Angst und Schrecken, und er wehrt sich mit allen Zeichen des Entsetzens vor den wiederkehrenden Gespenstern der verlassenen Marmorblöcke.

So ist sein Schaffen durchsetzt von tiefen Zäsuren, und meist bedeuten sie, dass ein herrlicher Gedankenbau zusammenbrach. Aber finden wir in der Kleinwelt seines menschlichen Lebens nicht ähnliche Züge des gründlichen Vergessens und, wo er nicht vergessen konnte, der entsetzten Abwehr gegen unbequeme Erinnerungen? Strich er nicht, zweifellos in gutem Glauben, alle Menschen und alle Werke, denen seine künstlerische Entwicklung Dank schuldig war, aus dem Buche seines Daseins? In dem Moment, wo er fühlt, dass er über ihrer Ordnung steht, haben sie aufgehört, für ihn zu existieren. Und allen, die ihm treu und aufopfernd dienen, gewiss er dankt ihnen und dankt mit warmen Worten; aber als er seine Lebensbeschreibung aufzeichnen lässt, da sind sie alle versunken. Michelangelo war, wie künstlerisch so auch menschlich, in einem ständigen Umformungsprozess begriffen. Welchen Wandel hat sein innerer Mensch durchlebt! Von Natur hochfahrend und bitter, misstrauisch und boshaft, bestrickt in jungen Jahren von dem verführerischen Glanze der aesthetisch-mystisch-sinnlichen Atmosphäre am Hofe des Lorenzo Magnifico und als 15jähriger aufgepeitscht von der Rächerstimme Savonarolas, schwankt er in seinem Innenleben zwischen Ironie und Weltverachtung, heidnisch-platonischer Schönheitsverehrung und einer erschreckenden Versenkung in alttestamentliche Verdammungsgedanken, bis am Ende seines Lebens die Wärme einer allumfassenden Güte von ihm ausstrahlt, und er im Schutze der abgeklärten religiösen Stimmung Vittoria Colonnas einläuft in den Hafen eines zuversichtlichen Christusglaubens.

So kämpfte es in ihm, und mit dem zeitweiligen Obsiegen einer Seeleneinstellung verschwanden aus seinem Bewusstsein die menschlichen Erscheinungen, die einst die Mitträger der unterlegenen Gedankenwelt waren. Als er sich schliesslich aus den Kämpfen herausgerungen hatte, da liess er alle hinter sich. Erinnerungslos. Das „Stirb und werde“, er besass es wahrlich; aber die Neuformungen seines Daseins vollzogen sich in Katastrophen. Mit dieser Wahrnehmung ist aber die volle Lösung der Rätsel, die uns sein Leben bietet, gewiss nicht gefunden.

Sehen wir uns um in dem Kreise der Personen, denen dasselbe Blut durch die Adern rollte, alle sind sie im höchsten Masse untüchtig für das Leben. Untauglich für eine ordentliche Leistung, aber auf-

gebläht wichtigtuerisch ist der Vater. Die Brüder sind rettungslos einem selbstgefälligen Schlendrian verfallen. Sein Leben lang hat Michelangelo Opfer über Opfer gebracht, um seine Familie in einen Stand zu setzen, die ihnen die Existenz begüterter Edelleute verleihen sollte. Sein Mühen scheiterte an ihrer Energielosigkeit. Und ein Korn dieser Lebensuntüchtigkeit haben die genialen Kräfte in Michelangelo nicht ausrotten können. Er besass eine hinreissende Stosskraft, aber nicht die Ausdauer des Weltmannes; und da diese Eigenschaft in seiner Zeit bis zur äussersten Entwicklung kultiviert war, war er doppelt benachteiligt. Er ist bedauernswert weltfremd, als er am Tage vor der Grundsteinlegung von St. Peter zum Papste geht und Versicherungen über den Weiterbau des Juliusgrabes hören will. Es wird wohl nicht der Groll allein gewesen sein, der ihn an jenem Tage von Rom forttrieb, sondern die Verzweiflung über seine eigene Blindheit, die nicht sah, oder sehen wollte, was ein Lebensklügerer längst erkannt hätte: dass der grosse Plan des Baus von St. Peter seinem Grabmalsplan das Interesse des Papstes entzog, und dass selbstverständliche Tatsächlichkeiten ihn vertagen mussten. Als ihm die Augen aufgehen, bricht er zusammen in Zorn und Scham.

Und hier stossen wir auf jene andere schon genannte Eigenschaft seines Seelenlebens, die manches Rätsel lösen hilft: er war Sklave einer ohnmächtigen Melancholie, die noch in ihrer selbstquälerischen Gefährlichkeit durch immer wieder nachbohrende, vergrössernde und ins Schlimme sich wandelnde Erinnerungen gesteigert wurde. Er hetzt sich selber in eine Verzweiflung, deren Qual bisweilen aus seinen Gedichten in beklemmenden Bekenntnissen hervorbricht, deren ganze Ungeheuerlichkeit uns aber nur seine Statuen zu enthüllen vermögen. Sie erklären uns seine Einsamkeit: wer erleben konnte, was in jene Statuen gebannt ist, der kann keine Menschen um sich dulden. Wer die Qualen der Sklaven, die dumpfe rettungslose Trauer der Sarkophagfiguren zu gestalten vermochte, der musste Verzweiflungen durchgekostet, in müdes Verzagen sich gerettet haben, ein gebrochener Kämpfer.

Gebrochen heute, aber morgen ein Erneuter, dem aus dem Borne seines Genies die Kräfte der Wiedergeburt zuströmen. Das Hin- und Herwogen entgegengesetzter Lebensströmungen, freudiger und melancholischer, angreifender und leidender, bezeugt uns die höchst merkwürdige Erscheinung, dass er Werke, die aus einer von Grund auf verschiedenen Lebensanschauung herausgeboren zu sein scheinen, gleichzeitig geschaffen hat. Die Madonna an der Treppe, in ihrem düsteren Schicksalsahnen, und der Kentaurenkampf zeigen schon beim Knaben die zwiefache Seele. Unbegreiflich ist das zeitliche Nebeneinander des Bacchus, der Pietà in St. Peter und des David; wollte man diese Folge allzu wörtlich nehmen, so könnte man deuten, dass der Jüngling aus begierdevollem, erschlaffendem Lebenstaumel in resignierte Trauer versunken sei, dann aber sich zu einer zuversichtlichen Kampfgesinnung gerettet habe. Eine solche Entwicklung hat es in Michelangelo nicht gegeben; aber wir dürfen die drei Statuen wohl als Symbole seiner lebenslänglichen inneren Wallungen hinnehmen. In den Malereien der Sixtina ist die Gestaltenwelt, die uns von der Unentrinnbarkeit vor der Sünde erzählt, begleitet von schönen antikischen Jünglingen, deren Existenz ausserhalb von Gut und Böse sich abspielt. Dann schafft der Greis in naher Zeitfolge das jüngste Gericht, diese Vision furchtbarer Vergeltung, und Lea und Rachel als Symbole einer gläubigen Erlösungszuversicht.

Schöpfungen von verschiedenartiger seelischer Haltung stehen in den Werken fast aller grossen Künstler nebeneinander; aber bei keinem bekunden sie so starke Kontraste, nie sind sie in solchem Masse persönliche Bekenntnisse, und bei keinem wird ihr Bekenntnischarakter durch die eigenen Aufzeichnungen des Meisters so unmittelbar beglaubigt. Seine Verse zeigen uns, dass seine Statuen erlebt sind, aber in welchem Seelenbeben sie Form gewonnen haben, das muss aus den Statuen selber nachempfunden werden. So stark sein Wort ist, es ist ein Stammeln gegen die Ausdrucksinbrunst seiner Sprache in Stein. Und sie bewegt sich um zwei Pole: Kampf und Leid.

Mit den feststellenden Absichten des Psychologen die Schluchten und Gipfel von Michelangelos Seelenwelt zu durchforschen, heisst in ein Labyrinth sich verlieren, durch welches kein leitender Faden führt. Es gibt keine Formel für ihn und mag sie so vielgliedrig sein, als sie nur sein kann. Eines darf man wohl sagen: die Poldistanz und die Gewalt des inneren Erlebens ist so gewaltig gewesen, dass es unbegreiflich ist, wie er sie ertragen hat, ohne zu zerbrechen.

WER ohne schöngezimmerte Einheitlichkeit im Wiederaufbau einer Menschenseele nicht auskommen kann, sollte der Beschäftigung mit Michelangelo fern bleiben. Ihm wird es auch nicht glaubhaft sein können, dass derselbe Mensch, dessen innere Erschütterungen wir zugleich als Quelle und als Hemmung seines Schaffens erkannten, als Organisator und Geschäftmann grossen Stils Riesenunternehmungen ordnet und berechnet. Als umfassende Kalkulationen, in welche Wegebauten, Transporte, ein Heer von Arbeitern und Meistern eingestellt werden, erscheinen seine Pläne. Als Beginn jedes seiner archi-

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

tektonisch-plastischen Unternehmen ist ein vom Marmorbrechen bis zum Aufbauen durchdachtes Programm in seinem Kopfe fertig. Blöcke für Figuren werden zugehauen, was ein detailliertes Formvorstellen jeder einzelnen des ganzen Statuenheeres und völlige Klarheit über dessen architektonische Bedingtheit erfordert, zu einem Zeitpunkt, in welchem über Ziel und Absicht des Meisters für die Aussenstehenden noch Dunkel gebreitet ist. Er überdenkt alles, will alles selber machen, in jedem praktischen Falle fühlt er sich praktischer als im Spezialgewerbe ergraute Männer. Dass er dann nicht durchzuhalten vermochte, das ist das tragische Phänomen, dessen Untersuchung uns auf jene Hemmungen in seinem Innern führt, von denen schon gesprochen ist.

Trotz seiner organisatorischen Energie lag doch darin, dass er teils aus dem Bedürfnis nach freischaltender Unabhängigkeit, teils aus dem ihm eingeborenen florentinischen Erwerbsinn, der bekanntlich in der Idee einer uradeligen Abstammung und den daraus sich ergebenden Feudalitätsbestrebungen für seine Familie einen Ansporn fand, aus der Rolle des Nur-Künstlers heraustritt und Unternehmer im geschäftlichen Sinne wird, eine der entscheidenden Gefahren für seine künstlerischen Pläne. Die Kontrakte über alle seine architektonisch-plastischen Unternehmen bestimmen, dass er gegen feste Preise den Bau mit den Statuen zu liefern habe, dass es ihm also obliegt, das Material zu beschaffen. Nun war die Beschaffung des Marmors für die Zeit der Renaissance eine viel schwierigere Aufgabe als für die Gegenwart. Es fehlte die kaufmännische Organisation, die ihn bereit hielt. Wer ihn brauchte, musste ihn an den Produktionsstätten selber brechen und den Transport selber leiten. In Florenz war es immer üblich gewesen, dass dem Besteller die Sorge für das Material oblag, und dass vom Künstler nur die künstlerische Arbeit geleistet wurde. In Rom begegnete Michelangelo aber einem vollentwickelten Bauunternehmertum, das vorwiegend dem Bedürfnisse der Päpste, sehr rasch zu bauen, seinen Ursprung verdankte. Michelangelo erfasst sofort diese Form der En bloc-Uebernahme. Aber es rächte sich bitter, dass er aus der Sphäre seines Schaffens heraustrat und Leistungen übernahm, die eine ganz andere, kältere, rein technisch und geschäftlich eingestellte Persönlichkeit voraussetzten. Da er nach den in Aussicht stehenden Riesengewinnen greift, wird die der künstlerischen Tat zukommende Zeit und Energie zunächst für die vorbereitende Organisation in Anspruch genommen. Sowohl beim Juliusgrabe als bei der Fassade von San Lorenzo darf man das Scheitern des Geplanten mit hierauf zurückführen. Hätte Michelangelo anderen die Materialbeschaffung überlassen und sich sofort der künstlerischen Arbeit zugewendet, dann hätte die Macht seines Schaffens von der Seele seiner Auftraggeber allen Wankelmut und alle neuen Pläne ferngehalten. Durch die Verquickung mit materiellen Interessen wurde von Anfang an seinen künstlerischen Absichten ein Bleigewicht auf den Weg gegeben, das sie schliesslich zur Erschöpfung brachte.

ABER alles, was uns in Michelangelo sprunghaft und von erregten Wallungen zerrissen erscheint, weicht, sobald wir uns dem Bereiche seines Erfindens und Formens nähern. Die einzige vollendete Gesamtschöpfung Michelangelos, die sixtinische Decke, bei welcher der eiserne Wille Julius II. ihn vor dem selbstzerstörenden Treiben in seinem Innern schützte, offenbart uns sein erfindendes Genie in systematischer Formenabwandlung, in der er in einer Kette von, man möchte sagen, mathematischen Variationen alle Möglichkeiten der Bewegungen im gegebenen Raume erschöpft. Dasselbe Phänomen zeigt sich an den plastischen Reihenerfindungen des ersten Planes zum Juliusgrabe, in kleinerem Massstabe bei den Medici-Gräbern. Die Mannigfaltigkeit in der Gleichartigkeit immer wieder zu verkörpern, die schwerste und das bewussteste Künstlertum voraussetzende Aufgabe, daran erprobte er seine Kraft.

Seine Erfindung bewegte sich überhaupt in einer gewissen konstanten Kette, über die Zusammenbrüche seiner Unternehmen und über die Grenzmarken seiner Lebensperioden hinweg. Von der Sixtinischen Decke führen Fäden zu den Medici-Gräbern, diese sind mit den Ideen der Fassade von San Lorenzo verknüpft. Die Konzeption der Madonna von San Lorenzo fällt viele Jahre vor der Ausführung in eine Zeit, als von den Grabmälern noch keine Rede war. Nachhaltiges Denken, keine Sprünge, konstantes Entwickeln, nicht Herumtasten charakterisieren den Erfinder Michelangelo.

Seine Durcharbeitung der einzelnen Figur in der Zeichnung ist wiederum ein methodischer Prozess. Man hat den Eindruck, einen Naturforscher am Werke zu sehen, wie er den ganzen Habitus, Anatomie und Physiologie des menschlichen Körpers zu beherrschen strebt. In seinen Zeichnungen, diesen feinsten und unmittelbarsten Zeugnissen seines Formdenkens, können wir die Erkenntnis seines Schaffens finden. Ist es immer als ein Wunder erschienen, dass Michelangelo die gewaltige Leistung der Sixtinischen Decke in einem Zeitraume von weniger als vier Jahren vollendet hat, so muss die genaue Einsicht in die von ihm geübte Studienarbeit sie in die fernste Unausdenkbarkeit verlegen. Das komplizierte Vorgehen, welches er im Verantwortlichkeitsgefühl seines Genies sich auferlegte, begann mit einer raschen Fixierung einer Idee, die natürlich

schon im innerlichen Ausleseprozess als beste Lösung empfunden wurde. Durcharbeiten des Motivs als Ganzes mit Hilfe von lebenden Modellen, war die zweite Etappe; eine Reihe von Studien, wiederum nach dem Modell, zu vollem Erfassen der Details, versetzen ihn in den Besitz des vollen Reichtums der Formen. Eine Zusammenarbeit alles Gewonnenen zu einer Gesamtzeichnung schliesst die Vorarbeiten ab. Figur für Figur so studieren, für einen unabsehbaren Zug von Gestalten sich solche eingehende Arbeit auferlegen, das bezeugt eine heroische Zähigkeit. Für das Leben hat sie ihm gefehlt, für die künstlerische Tat besass er sie in übermenschlicher Steigerung.

Kampf war für ihn das Schaffen. Bei Michelangelo treffen wir vielleicht zum ersten Male in der Geschichte das bewusste Streben um die letzte Steigerung der Kräfte und die äusserste Leistung des Genies. Ergreifend wirkte schon auf die Zeitgenossen dies Ringen. „Kurz bevor er starb", so erzählt uns Vasari, „verbrannte er eine grosse Zahl von Zeichnungen, Skizzen und Kartons seiner Hand, damit niemand die Mühe, die es ihn gekostet und die Wege, auf welchen er seine Schöpfungen seinem Genius abrang, gewahr werde". Klingt nicht durch diese Worte ein Unterton von verstehendem Mitleid mit dem Märtyrer seines Wollens?

IN Michelangelo war mit seinem Genie die unverrückbare Einstellung auf die Kunst der Plastik mitgeboren. Was er als Maler geschaffen, atmet nicht minder wie seine Marmorgebilde das intensive Erleben plastischer Formen und bildhauerischer Gesetzmässigkeit. Seinen Erfindungen, auch wo er sie nur flüchtig skizziert, wohnt jene strenge Geschlossenheit inne, die dem Bildner der grossen Zeiten des plastischen Schaffens aus dem Zwange der Einordnung in eine architektonische Gesamtschöpfung und aus der Oekonomie der Arbeit und des Materials das erste Gesetz seiner Kunst wird. Als seine Arbeit begann, war die Fügung der Plastik in die Gebundenheit, aus der ihr auch die seelisch am stärksten wirkenden Akzente geworden waren, vergessen. Die Nachfahren Donatellos hatten dem grossen Bahnbrecher alles abgesehen, nur nicht die Beugung unter den Zwang zusammengedrängter Formen und die daraus erwachsende Wucht der verhaltenen Erregung. Ihre Bewegungen waren locker geworden, und damit war das Innenleben ihrer Gestalten zerflattert. Michelangelo hat aus Instinkt, ohne wie Donatello von dem praktischen Zwange architektonisch bedingter Statuen geleitet zu sein, den Weg zur Geschlossenheit, zur Einspannung des Körpers in den knappsten Raum zurückgefunden.

In dieser selbsterkannten und selbstauferlegten Beschränkung entfaltet er einen Reichtum der Bewegungen, der bis dahin unerhört war. In den frühen Werken Michelangelos überschreiten die der Plastik erschlossenen Bewegungen nicht die Grenzen des Schlicht-Glaubhaften; erst allmählich kommt er zu Motiven, bei deren Nachrechnung man zuletzt auf Gewaltsamkeiten stösst, wenn sie uns auch in ihrer statuarischen Konsequenz als die höchsten Wunder seines plastischen Gestaltungsvermögens erscheinen. Immer aber sind sie, mögen sie auch befremden, durch einen bestimmten, in die Statue hineingebannten seelischen Zustand bedingt, der zwar nicht mit exakten Worten ausdrückbar ist, wohl aber als auslösende Kraft ohne weiteres empfunden wird. Diese Kraft regiert auch die ganze Oberflächengestaltung seiner Werke. Nicht mehr die Haltung des Körpers und der Ausdruck des Gesichts allein, sondern der ganze Leib mit seinem energischen und zarten Auf und Ab ist Träger des inneren Lebens. So werden seine Statuen zu lebendigen Einheiten von Bewegung, Form und Seelenregung.

Die Grundlage dieses im höchsten Sinne schöpferischen Gestaltens ist seine durchdringende Kenntnis des menschlichen Körpers. Mit unverrückbarer Einseitigkeit ist sein künstlerisches Wollen auf dessen Nachschaffung eingestellt; nichts anderes hat in seiner Phantasie Raum, und sein Leben lang hört er nicht auf, forschend Bau und Leben des Menschenleibes sich immer von neuem zu eigen zu machen, bis er in solchem Masse seiner Gesetze Herr wird, dass er aus eigenem Vermögen ein niegesehenes Menschengeschlecht von gewaltigem Bau und gesteigerten Lebensprozessen zu erschaffen vermag. Nach seinem eigenen inneren Bilde schuf er es, ein Geschlecht des Kampfes und des Leides.

MICHELANGELO begann seine Laufbahn in Florenz ausserhalb und im Gegensatz zu der Generation, der er entstammte. Die Eroberungen im Reiche der Kunst, mit denen Brunelleschi, Ghiberti, Donatello, Masaccio, Luca della Robbia, Paolo Uccello in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Florenz eine der grandiosesten Epochen der Kunstgeschichte eingeleitet hatten, standen, in so mannigfaltigen Richtungen sie sich bewegten, ganz im Zeichen jener ernsten Monumentalität, mit der neue Formanschauungen sich durchzusetzen pflegen. Aber wie solche grundlegenden Wandlungen geboren werden aus der Auflehnung gegen eine bis zur Erschöpfung ausgenutzte Formensprache, so sind sie auch dazu bestimmt in einem unaufhaltbaren Alterungsprozess sich selbst zu verzehren. Schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts machte die Kunst in Florenz, die vom Erbe jener Genies lebte, den Eindruck des Verfalls. Die monumentale Gesinnung war ihr verloren gegangen; das Liebenswürdige und Zierliche,

das Lockere und Ungebundene, die Tendenzen eines spielerischen Virtuosentums, das auf angenehme Weise fesseln will, herrschte in ihren Schöpfungen.

Da fasste Lorenzo dei Medici den Gedanken, die Kunst in neue Bahnen zu lenken. Aus zwei Quellen sollte sie Kräfte der Erneuerung schöpfen, aus den Werken der heroischen Zeit der Florentiner Kunst und aus der Antike. Der Kunstbesitz, den die Medici im Garten an der Piazza di S. Marco vereinigt hatten, sollte fruchtbar gemacht werden für junge Künstler, die Lorenzo auswählte, und unter denen sich auch Michelangelo Buonarroti befand. Ihr Lehrer wurde Bertoldo di Giovanni. Er war für seine Aufgabe wohl berufen, denn er hatte noch selbst als Gehilfe in Donatellos Bannkreis gestanden und war zugleich ein Liebhaber und Kenner der Antike. Was Lorenzo hier schuf, war eine Art Akademie, und dass aus ihr Michelangelo, der eigenwilligste aller Künstler hervorging, ist eine feine Ironie der Geschichte. Die kurze Lehrzeit in der Werkstatt des Domenico Ghirlandajo, die er verliess, um in die Obhut des Lorenzo Magnifico zu treten, verschwand später aus seinem Gedächtnis; er will Niemandes Schüler gewesen sein. In der Tat, wer hätte ihn etwas lehren sollen; das rein Handwerkliche der Kunst flog ihm in dem damaligen Florenz wie selbstverständlich zu — er sagte später, er hätte die Kunst des Meissels mit der Milch seiner Amme, die aus dem Steinmetzennest Settignano stammte, eingesogen; Macht und Klarheit der Formanschauung hatte ihm sein Genius geschenkt. Mit 18 Jahren ist er ein fertiger Künstler.

Der Kampf der Kentauren mit den Lapithen ist als Problem ein Wagnis und als Lösung ein Meisterwerk. Massenszenen ähnlicher Art sind in den Werken römischer Kunst und in dem Kampfrelief Bertoldos durch Reihung darstellungsfähig gemacht, im Grunde also unter Verzicht auf eine geschlossene Komposition. Ihnen allen ist Michelangelos Werk weit überlegen. Was er übernimmt, ist die gehäufte Füllung der Fläche; aber er bringt in die Masse eine so klare und lebendige Struktur, die alle Motive in eine Gesamtrechnung einbezieht, dass der Eindruck der Zufälligkeit, des Massigen ohne Wucht, der jenen Werken anhaftet, vermieden ist. Seine Komposition ist eine Einheit. Inhaltlich sind die beiden Auge in Auge gestellten Gegner das Zentrum; auf sie richten sich die Blicke der Kämpfenden, und von ihnen erhalten sie ihren Impuls. Im kompositionellen Gerüst gehört zu ihnen noch eine dritte Figur: die rechte stehende Gestalt, die vom Gegner am Halse umklammert wird. Hat man diese Zusammengehörigkeit gefunden, so enthüllt sich plötzlich die ganze, fast symmetrische Regelmässigkeit in dem beim ersten Anblick formlosen Knäuel. Jedem Wert der einen Seite hält ein gleichkräftiger auf der anderen das Gleichgewicht. Zu beiden Seiten der Mittelfigur ein Viereck von Köpfen; neben ihr bewegen sich die Figur nach links und die ringenden Gestalten nach rechts in symmetrischen Diagonalen, selbst der gefallene Kentaur muss sein Gewicht auf beide Hälften der Bildfläche verteilen. Diese Ausbalancierung, die noch weiter durchgeführt ist, als hier ausgesprochen zu werden braucht, ist so wenig aufdringlich, dass sie gesucht werden muss, und dies ist die Folge davon, dass das Gleichgewicht nicht durch Gleichartigkeit der Motive erreicht ist, sondern trotz einer vollständigen Einzigkeit jeder Bewegung, jeder Drehung, jeder Achsenrichtung der verschiedenen Körper. Michelangelo hat dieses kleine Werk noch als Greis bewundert; es mag ihm ebenso wie der Nachwelt eine unbegreifliche Schöpfung des intuitiven Wissens um das Grundgesetz der Kunst von der Freiheit im Zwang und der Einheit in der Mannigfaltigkeit erschienen sein.

Ist in diesem Relief der instinktmässige Besitz strenger Kompositionsgesetze und unbeschränkter Bewegungsvorstellungen des menschlichen Körpers der unverkennbare Vordeuter zukünftiger Formgewalt, so enthüllt uns die Madonna an der Treppe eine Tiefe der seelischen Durchdringung, die, sonst erst dem gereiften Geiste zugänglich, ihm aus dem Borne genialer Ahnungskraft zuströmt. Hoheit und Milde, leidvolles Sehertum und gegenwärtige Mutterzärtlichkeit sind in Ausdrucksmitteln überzeugendster Menschlichkeit in diese Gruppe hineingebannt. Wann hat je ein Künstler es vermocht, das Einssein von Mutter und Kind durch eine so einschmiegende, geborgene Vergessenheit des Kindes und eine so unbewusst sie aufnehmende Hingebung der Mutter darzustellen? Der Knabe ruht im Schoss der Mutter wie eingenistet in eine unangreifbare Bergfeste. Es ist nicht zufällig, dass ein solches Wort dem Beschauer auf die Lippen kommt: es ist der Ausfluss der heroischen Stimmung dieses kleinen Werkes. Worauf sie beruht? Man mag den grossformigen Bau des Körpers anführen, die aufrechte Haltung, den in gerade Linien gezwungenen Umriss, den vorgeneigten Kopf mit dem Ausdruck forschender Zukunftsdurchdringung, die weiche allgemein gehaltene Gewandung, den Anklang griechischen Formgefühls: das was diesen Elementen der Komposition ihre Wucht gibt, ist eben doch nur die Hand des Genies.

Mit diesen beiden Werken meldete der 18jährige Florentiner Bildhauer seinen Eintritt in die Geschichte. Die Technik des Meissels, die Geheimnisse von Bau und Funktion des menschlichen Körpers sind sein Besitz; er komponiert mit höchster Weisheit, erfüllt sein Werk mit unmittelbar wieder ausströmender Lebendigkeit: sein Geistesleben ist befruchtet von

dem Griechentume, das Lorenzo Magnifico und Angelo Poliziano ihm mit geschnittenen Steinen und der Lektüre der Autoren erschlossen haben; es gibt ihm den Vorwurf zu seinem Kampfrelief, es wirkt auf die Formauffassung seiner Madonna an der Treppe. Dem unausschöpfbaren Born des täglichen Lebens weiss er Motive schlichter Menschlichkeit zu entnehmen, die seinem auf das Allgemeine, Erhabene gerichteten Streben eine starke Wahrhaftigkeit verleihen. Solches Vermögen bei einem Achtzehnjährigen heisst Genie.

DIE gewitterschwangere Atmosphäre, die nach dem Tode des Lorenzo Magnifico über Florenz lagerte, löste damals in ihm zum ersten Male jenes blinde Ausbrechen, das in seinem Leben ihn wiederholt unheilvoll aus der Bahn des Schaffens trieb. Der Traum eines Freundes erfüllt ihn mit Schrecken, und er flieht, ohne Anlass für sein Leben fürchtend, besinnungslos nach Venedig. Es ist ein dunkles Mysterium um dieses willenlose Sichtreibenlassen von Ahnungen. Ist es immer Wahn gewesen? Oder stehen wir vor dem unbegreiflichen Sehervermögen einer überwachen Natur, die durch unbekannte Kontakte mit dem Fernen und Werdenden verbunden war, wie wir auch bei Goethe ähnliche Züge ahnender Vorschau wahrnehmen können. Auf dem Rückwege zur Vaterstadt hält ihn Bologna acht Monate lang fest. Es ist eine Episode, die in ihrer positiven Frucht nicht viel für sein Werk bedeutete. Die drei Statuetten, die er damals für den Schrein des heiligen Domenikus schuf, sind keine hervorragenden Arbeiten; aber sie dokumentieren uns einen Reinigungsprozess, der den Realismus des David vorbereitete. In ihnen streift er alle Vorurteile ab, mit welchen die Tradition der schönen Form und die geistige Verfeinerung in Florenz seine Entfaltung fesselten. Er findet in Jacopo della Quercia den Wegweiser, der ihm den Mut zum Gewöhnlichen gibt. So plumpe, gedrungene Proportionen, so ausdruckslose Köpfe, so bäurisch grobe Stoffe als Träger der Gewandbewegung hat er nie wieder geschaffen. Man möchte diese Experimente mit dem Zufluchtsuchen moderner Künstler vergleichen, die aus der Beklemmung eines überreichen erstickenden Kunsterbes fortfliehen in die Lande schlichter Formphantasie, mögen sie sie bei den Naturvölkern, bei den Schöpfungen eines befangenen Primitivismus oder bei den abkürzenden Erinnerungsbildern kindlicher Darstellungen finden.

Mit einundzwanzig Jahren betrat Michelangelo den Boden Roms. Welche Regungen die ewige Stadt in ihm auslöste, davon hören wir nichts. Man möchte fast glauben, dass sie ihm nicht viel Neues zu bieten hatte. Er war intellektuell verwöhnt, und in Rom scheint es ihm damals nicht geglückt zu sein, mit den Männern Fühlung zu gewinnen, die seinem geistigen Wachstum solche Nahrung hätten zuführen können, wie er sie vom Hofe des Lorenzo Magnifico her gewohnt war. Sein plastischer Sinn war vielleicht ebenfalls bereits zu verfeinert durch den Ausblick in das Reich des Schaffens der Griechen, den er den geschnittenen Steinen des Lorenzo Magnifico verdankte, als dass er nicht vor den Statuen römischen Ursprungs hätte Enttäuschungen erleben müssen. Er mag damals schon gefühlt haben, dass er zu höheren Zielen berufen sei. Es gibt einen dokumentarischen Hinweis auf eine solche Gesinnung in dem Kontrakte über die Pietà in St. Peter; dort verbürgt sich Michelangelos Beschützer dem Besteller gegenüber, dass das Werk schöner werden solle als alle Statuen, die sich in Rom befinden. Ist eine solche Ueberzeugung nicht der Niederschlag von Gesprächen zwischen dem jungen Künstler und seinem Freunde, die von wenig Respekt vor der römischen Antike und von desto grösserer Zuversicht in die eigene Zukunft erfüllt gewesen sein müssen? Solche Empfindungen mögen ihm das Bewusstsein gehoben haben. Nicht mehr der Antike nachzustreben, sondern über sie hinauszukommen, entsprach seinem Masse. So wird man sich Michelangelos Auseinandersetzung mit dem Eindruck Roms zu denken haben.

Als Produkt der selbstbewussten Kraft dieses Zeitpunktes sind drei grosse Werke auf uns gekommen. Im plastischen Vorwurf sind sie alle drei kühn gewählt, in der Komposition vollkommen gelöst, in der technischen Feinheit der Durcharbeitung unübertrefflich. In ihnen entfaltet sich sein Genie jung und ungehemmt, in Kühnheit und Gewissenhaftigkeit zugleich und in einer milden Schlichtheit der Stimmung. So wie hier hat die goldene Selbstverständlichkeit einer triebhaften Fruchtbarkeit niemals mehr über seinem Schaffen gewaltet.

Vom Bacchus sagt Condivi, Michelangelo habe in jedem Punkte den antiken Schriftstellern entsprochen. In der Tat sind die alten Symbole alle verwendet, der Traubenkranz, die Schale, das Pantherfell; aber der Geist und die Formen sind durchaus unantik. Ein von Natur harmonisch gebauter Körper, vom Laster des Trunks zu lasziver Fettheit aufgeschwemmt; ohne konstruktive Linien; ein Kopf von ausdruckslosen Formen; in halbem Bewusstsein der Blick; eine müde Sinnlichkeit im Leibe; mühsames Gleichgewicht in schlaffem Taumel. Statt einer mystisch gehobenen Lebenslust, wie sie die Alten bacchischen Darstellungen gaben, entsprang dem nüchternen Toskaner eine halb von Ironie und halb von Bedauern eingegebene Gestaltung der Trunkheit in ihrer beschämenden Untermensch-

lichkeit. Das so gestellte Problem ist in fast brutaler Naturnachbildung durchgeführt, mit allem Raffinement der Technik, das der Statue etwas fatal Lebendiges gibt. So ist es denn kein Wunder, dass sie sensiblen und allzu sehr am Gegenständlichen haftenden Beschauern einen peinlichen, ja abstossenden Eindruck gemacht hat. Wer aber den künstlerischen Werten nachgeht, der wird gebannt von der strengen Wahrhaftigkeit einer Gesinnung, die Idee und Form zur kongruenten Deckung bringt, um jeden Preis, auch um den des guten Geschmacks; die das plastische Motiv, das zur Lockerung neigte, in eine Form zwang, die zugleich frei und gebunden ist und bei jeder Drehung eine gute Ansicht bietet; die das Taumeln des Körpers mit einem so abgewogenen statischen Gleichgewicht verband und aus der Notwendigkeit der Stütze, indem er einen naschenden Satyrknaben dem Trunkenen zur Gesellschaft gab, eine Bereicherung der inhaltlichen und plastischen Idee zu machen wusste. Er wird bewundernd den leisen Biegungen der Linien folgen und den weichen Hebungen und Senkungen der Körperoberfläche. Und er wird sich beugen vor einem Künstlertum, das eine in Humor und Ironie geborene Aufgabe, mit dem heiligen Ernst des Wahrheitsuchers durchführt.

In jener Zeit entstand auch dasjenige Werk Michelangelos, in dem er am ausschliesslichsten einem Formproblem nachgeht, ohne dem psychischen oder religiös-symbolischen Inhalt eine Einwirkung auf die Gestaltung zu gestatten, der Eros des South-Kensington-Museums. Bei kunstvoll ponderiertem Kontrapost eine einheitliche, energische Richtung der Bewegung durchzuführen, das ist das Problem. Da er alle gedanklich fesselnden Züge ferngehalten hat, so tritt in dieser Statue die Komposition, als Berechnung unverhüllt durch ideeliche Nebenvorstellungen, klar in die Erscheinung. Hier kann man studieren, wie gerade die als natürlichste Lösung empfundene Gestaltung einer Statue das Ergebnis komplizierter Ausleseprozesse ist, innerhalb der Abwandelungsmöglichkeiten eines plastischen Grundgedankens.

Ganz im Gegensatz zu diesen beiden Werken, in denen Formprobleme als Antrieb vorwalteten, hat die Pietà in St. Peter aus der christlichen Idee der trauernden Gottesmutter die Form gewonnen. Seit Donatello war dieser Stoff dargestellt worden in einem rasenden, sich bäumenden Furor. Um die Erschütterung des Passionserlebens bis zum äussersten zu vergrössern, hatten die Tonbildner der Romagna, in einem an Wachsfigurenkabinette gemahnenden Naturalismus, die Klage um den Leichnam Christi durch Gestalten von hysterischer Fassungslosigkeit verkörpert. Michelangelo schien durch den Nachklang der Predigten Savonarolas, den wir noch in den Aeusserungen seines hohen Alters fühlen, und durch seine nach Gewaltsamkeiten drängende Natur dazu prädestiniert, den ekstatischen Inhalt des Pietà-Gedankens zur letzten Möglichkeit zu steigern, wie später im Weltgericht die Schrecken der Verdammnis. Er aber verlieh seiner Pietà eine Ruhe der Form, ein Ebenmass der Linie, eine stille Gefühlsinnigkeit und einen Adel der seelischen Haltung, dass das Bild der Trauer zu einem Trost und einer Zuflucht wird.

Es kann gerade bei Michelangelo, dessen Wesen vielfach so gründlich missverstanden wird, nicht genug betont werden, wieviel kalte Ueberlegung in seinen plastischen Werken steckt. Sie beginnt bei der Gruppe der Pietà damit, dass er den Christus klein von Gestalt und zartgliedrig darstellte, während er der Madonna teils durch grössere Proportionen, teils aber durch die Mitwirkung der Mantelmassen eine mächtigere Körperlichkeit verlieh. Durch diesen Umstand wird im Beschauer die Vorstellung der Ueberlastung ferngehalten und zugleich das Mutterschaftsverhältnis deutlicher: wie ein kranker Knabe liegt Christus auf den Knien der Mutter. Kompositionell ist die Differenzierung der Proportionen der Kernpunkt der ganzen Gruppe; ein noch so breites Hinlagern des Gewandes hätte einen Christuskörper von Proportionen, die denjenigen Marias entsprachen oder nach dem gewöhnlichen Verhältnis von Mann und Weib übertrafen, nicht voll in den geschlossenen Umriss aufnehmen können. Wie durchdacht ist die Bewegung des Leichnams Christi: statt der Todesstarre die Biegungen beweglicher Passivität, dank welcher in der Lagerung des Körpers die überzeugende Einschmiegsamkeit der Linien ermöglicht wurde. Es sind also bewusste Gewaltsamkeiten, auf denen die Komposition der Gruppe beruht: eine Verschiebung der Proportionen und die Fiktion des Lebens im Leichnam; aber aus diesen Gewaltsamkeiten strömt nicht Beklemmung, sondern Harmonie. Noch auf eines sei hingewiesen in diesem Werk voll unerschöpflicher Weisheit. In dem wirren Faltengeschiebe des Mantels mit seinen kräftigen Schatten wirkt der Körper Christi mit den glatten Flächen des nackten Leibes, als ob ein Licht der Verklärung von ihm ausstrahle; auch dies eines der Momente, die, aus kühler Ueberlegung hervorgegangen, über die Pietà das Wunder der bannenden Andacht breiten.

Mit diesem Werke hat Michelangelo, als er fünfundzwanzig Jahre zählte, seine edelste und schönste Schöpfung der Welt geschenkt. Er erhob sich in seinen späteren Statuen zu höheren Problemen, zu mächtigeren Wirkungen; aber ein so glückhaftes Schaffen, wie es bei der Pietà selbst des Leides in Harmonie Herr werden konnte, war ihm nicht mehr vergönnt.

ALS Michelangelo nach Vollendung der Pietà Rom verliess, konnte er auf ein Werk zurücksehen, das allein genügt hätte, ihm für alle Zeiten den Platz unter den grössten Künstlern zu geben. Und doch, übersehen wir sein ganzes Schaffen, so erkennen wir, dass in diesen Werken trotz ihrer fast zusammenhangslosen Vielgestaltigkeit, noch nicht die Elemente enthalten sind, die uns letzten Endes den Begriff seiner Kunst ausmachen. Es fehlt die gewaltsame Zusammenballung der Bewegung, die eingepresste Erregung und das explosive Ausdrucksvermögen der Formen. Noch ist eine frische Offenheit in seiner Kunst, bei aller künstlerischen Berechnung Einfachheit in der Absicht, Schlichtheit in den Ausdrucksmitteln. Aus diesem Geiste sind auch drei jener Werke geboren, die in der Zeit des florentinischen Intermezzo vor seiner endgültigen Verknüpfung mit Rom entstanden sind. Die Madonna in Brügge und die beiden Rundreliefs in Florenz und London, in der künstlerischen Idee völlig neu gegen das Bisherige und in der Reihe seiner Werke jedes ganz für sich stehend, sind Schöpfungen voll Hoheit, aber auch voll Liebreiz und Milde. In einem Werke jedoch, das damals aus seiner Hand hervorging, melden sich die Vorboten einer Gesinnung, die den künftigen Tumult seines Innenlebens ahnen lassen.

Die Gestaltung des David ist durch den Zustand eines verhauenen Blockes bedingt worden. Die auffälligste Eigenheit dieser Statue, der ungeheuerliche seitliche Wurf der Komposition, der dem natürlichen statischen Empfinden des Plastikers widerspricht, lässt schliessen, dass der Künstler von einem Zwange geleitet wurde. Auf der rechten Seite des Blockes (vom Beschauer aus gesehen) muss bei der Abbozzierung zuviel Material fortgenommen sein; dieser Fehler, der eine Generation von Künstlern entmutigt hatte, diese Hemmung hat seine Erfindungskraft zu etwas unerhört Neuem gebracht, eben zu der gewagten seitlichen Verschiebung des Schwerpunktes, durch welche eine kampfbereite Spannung, eine erwartungsvolle Kräftesteigerung in die Statue getragen wurde. Aus dem Blockzustande ist Michelangelo also eine neue Formidee und eine neue psychologische Erfassung des David-Motivs zugeflossen. Aber dass es geschehen konnte, dazu musste im Künstler selber jene Kampfgesinnung vorhanden gewesen sein, die, im Ringen um die Kunst erlebt, nun in der Statue zum Bekenntnis drängte. Ist die Statue nicht eine Herausforderung? Solche Proportionen, solche grobschlächtigen Formen in überlebensgrossem Massstabe! Den künstlerischen Traditionen von Florenz, in denen Ebenmass und Anmut die obwaltenden Kräfte waren, ein Hohn! Man kann nicht zweifeln, dass er im Bewusstsein seiner Grösse mit einer Gewalttat sich gegen die Mitwelt ausspielte. Dass sie sich ihm beugte, ist ein ebenso beredtes Zeugnis für die Sieghaftigkeit seines Genies wie für den Instinkt der unvergleichlichen Kulturgemeinschaft, der er entstammte. Aber der hier zum ersten Male hervorbrechende Drang zum Unerhörten, der triumphieren konnte im Kampf der Geister, schuf ihm bald den Konflikt mit materiellen Mächten, in dem Leid über Leid sich auf ihn häufte, bis sein Wesen und seine Kunst so davon erfüllt waren, dass fortan über seinem Schaffen der Akzent des Tragischen schwebte.

IM März des Jahres 1505 ging Michelangelo nach Rom und kam in den Bannkreis Julius' II. Die Berührung mit der naturkraftartigen Lebensenergie des grossen Rovere-Papstes ist für Michelangelo der bedeutungsvollste Moment seiner Entwicklung geworden und zugleich sein Verhängnis. Es ist, als ob die Natur des Papstes ihm die innerliche Berechtigung seines Triebes zum Gewaltigen und Uebermächtigen bestätigte. Von da ab bewegt sich seine Phantasie in den grössten Dimensionen. Sein Wille findet von nun an würdige Ziele nur in mächtigen architektonisch-plastischen Gebilden, in denen die einzelnen Statuen Elemente sind eines Gesamtbaus, der durch rythmische, gedankliche und stimmungsmässige Zusammenschweissung organisiert ist. Diese Abkehr vom Einzelwerke und diese Verknüpfung seiner künstlerischen Idee mit grossen materiellen Aufwendungen bindet aber sein Schaffen an eine Machtfülle, die ihm nur als Lehen bereit stand, und deren Entziehung seine künstlerische Selbstherrlichkeit in Ohnmacht wandelte. So führt ihn der übermenschliche Flug seiner Gedanken in eine Abhängigkeit, in der aus dem Nährboden seines Temperamentes alle unheilvollen Kräfte des Misstrauens, der Bedrücktheit und der Auflehnung emporwucherten.

Der Papst hatte, als er den Meister nach Rom rief, noch keine feste Absicht über die Michelangelo zu stellende Aufgabe. Erst nach einiger Zeit kam der Entschluss zur Reife, dass es sein eigenes Grabmal sein sollte. Man kann sich vorstellen, wie der Schwung des jungen Titanen und das in Kampf und Machtbesitz gefestigte Herrschaftsgefühl des Papstes sich gegenseitig spornten, bis eine das äusserste Mass ihrer Kräfte ausschöpfende Idee Form gewann. Ein mächtiger Bau, freistehend in St. Peter, sollte das Grabmal des Papstes sein, und vierzig überlebensgrosse Statuen sollten sich zu einer Symphonie von Marmor über die Themen von Sieg und Tod vereinen. Aber dieser Plan, der offenbar bis zur Verzehrung von Michelangelo Besitz nahm, brach zusammen, als ein noch grösserer Baugedanke den Ehrgeiz des Papstes in Flammen setzte: der Neubau

von St. Peter. Ihm fiel Michelangelos stolzester Gedanke zum Opfer, und zugleich alles, was an Glückhaftem in seiner Seele enthalten war. Von dem Tage, da er aus Rom nach Florenz floh, mit der Hölle im Herzen, erhielt sein Lebensgefühl und sein Gestaltungsinstinkt die neue Einstellung.

DER Matthäus, der damals in Florenz entstand, ist das erste künstlerische Dokument des neuen Menschen; ein Werk voll des Problematischen, Gewaltsamen, abgekehrt von jeder Menschlichkeit, bar jeder Harmonie. Es ist unerfindlich, aus welchem seelischen Motiv heraus der Apostel gestaltet ist; wir können nur eine umständliche Folge von Bewegungsrichtungen feststellen, welche die Körperteile nach dem Gesetze des Kontrapostes gegeneinander verschieben und zwar mit einer fast unverständlichen Energie. Wir sehen diese Bewegungen getragen von mächtigen Gliedmassen und erläutert durch einen Gesichtsausdruck, der die Lähmung einer Urweltskraft zu bedeuten scheint. Mit dieser Empfindung als Deutungsweiser ausgerüstet, nehmen wir die dumpfe Ohnmacht jener gewaltsamen Bewegungen wahr, deren Kräfteaufwand in einem Erbeben und Zusammenkrampfen des Körpers schmählich endet. Hier liegt das unerhört Neue dieser Statue.

Nicht durch die seelische Bedingtheit jener menschlichen Existenz, die als Apostel Matthäus ein mehr oder minder bestimmter Begriff ist, wurde sie gebildet, sondern sie lebt von der Seele, die ihr bei der Geburt als Steinexistenz mitgegeben ist. Das Gegenständliche hat zur Statue keine Beziehung mehr; es wird auf eine menschlich psychologische Motivierung der Bewegung verzichtet; die Inkongruenz zwischen dem Thema Matthäus und der Marmorstatue wird hingenommen und einzig nur erstrebt: Ausdruck und Bewegung der besonderen Art, welche die Steinexistenz gebietet. War bei allen seinen früheren Werken die Tiefe der Wirkung bedingt durch die ausschöpfende psychische Durchfühlung des in der Statue verkörperten menschlichen Vorganges, so liegt die Macht der Wirkung bei der Matthäusstatue in der rücksichtslosen Hingabe an den abstrakten Formgedanken. Nur scheinbar tritt diese Auffassung der plastischen Aufgabe ohne Vorbereitung bei Michelangelo in die Erscheinung. Sie ist die Frucht seiner Phantasiebetätigung für das Juliusgrab. Statuen von architektonischer Bedingtheit galt es dafür zu schaffen, das heisst solche, deren Blockvolumen durch die Massen des ganzen Baus gegeben war. Für die Apostel des Doms war eine derartige Bindung nicht notwendig; nachdem er aber einmal ihre geheimnisvolle Macht innerlich erlebt hatte, nahm sie endgültig Besitz von seiner Erfindung. Sein Temperament aber drängte dazu, in dies gegebene Volumen soviel Bewegung hineinzupressen, als nur sein Erfindungsvermögen ihm hergab. Die besondere Art des Lebens dieser Bewegung im Banne der Masse ist Ausfluss seines neuen Lebensgefühls, das damals Herr über ihn wurde und das wir, wenn keine Briefe jener Zeit es uns erkennen liessen, aus der Matthäusstatue selbst deutlich genug herauslesen könnten.

Die im Matthäus zuerst durchbrechende plastische Anschauung beherrscht fortan seine ganze Kunst, wenn auch nicht mit der gleichen Ausschliesslichkeit wie hier, wo der Fanatismus des Entdeckers und die frischen Schrecken der ohnmächtigen Empörung ihm den Meissel führten. Aber sie bleibt so vorherrschend, dass man bei seinem ganzen späteren plastischen Schaffen die Einheit der Richtung erkennt, im Gegensatz zu dem jedesmaligen Wechsel der Problemstellung und Lösung in seinen Jugendwerken.

Michelangelo steigert die körperliche Existenz seiner Gebilde über den Massstab des Menschlichen hinaus. Nicht die Freude am grossen Massstab an sich führt ihn hierzu, sondern die Notwendigkeit, der gewaltsamen Bewegung, die seiner Erfindung mitgeboren wird, einen Träger von hinreichender Masse zu geben, ohne die jene Bewegungen des überzeugenden Lebens entbehren würden. Es sind eben Bewegungen nicht für Menschenzwerge, sondern für ein Geschlecht von Titanen. Diese starken Bewegungen sind gewaltsam nur im Sinne einer menschlichen Nachfühlung; sie sind natürlich und einfach in ihrer Steinexistenz, in der sie durch die Blockmasse und im architektonisch-plastischen Gesamtkunstwerk durch den Bau des Ganzen bedingt werden. Die Geschlossenheit der Marmorblockmasse ist in seiner Phantasie die selbstverständliche Voraussetzung seiner Erfindungen; durch sie wird die Bewegung, soll sie ihre kräftigen Akzente behalten, auf eine bestimmte Form des Kontrapostes hingezwungen, diejenige nämlich, bei der jede Bewegung in sich und zugleich durch eine Gegenbewegung nach der Hauptachse zurückgeleitet wird. Dieser Kontrapost, der ein Zusammenhalten der Masse ermöglicht bei kräftigem Herausdrängen aller seelischen Impulse, ist der Träger jener nachdrücklichen, leidenschaftlichen Hochspannung, welche von den Werken Michelangelos ausgeht. Er ist aber nicht allein aus der Disziplinierung seiner Phantasie durch den Stein hervorgegangen, sondern man muss ihn auch als die gegebene Ausdrucksform seines Temperaments betrachten. „Dies Schema starker, heftiger, aber in sich zurückkehrender Bewegung“ musste die Ausdrucksform eines Mannes werden, der dazu geschaffen war, als sein furchtbarster Feind sich gegen sich selbst zu wenden. Michelangelo

drückt sich selber in seinen Statuen aus; all sein innerliches leidvolles Erleben, das in seinen Gedichten ausgesprochen wird, Verzweiflung, Aufbäumen und dumpfes Zusammensinken, es findet in den zurückgezwungenen Bewegungen seiner Statuen seinen Ausdruck. Und wie die Zusammenkettung seines Genies mit seinem unglückseligen Naturell seiner eigenen Existenz fast den Reiz des Grauens verleiht, so gibt der seltsame Gegensatz zwischen der übermenschlichen Körperlichkeit seiner Statuen und ihrer gehemmten oder gebrochenen Kraft das Erleben tragisch gestürzten Heldentums.

Wenn aber auch das grundlegende Formprinzip und die allgemeine Gefühlshaltung den Statuen, die seit dem Matthäus entstanden, gemeinsam sind, so steht doch sein Schaffen in allen seinen Phasen im Zeichen einer fruchtbaren Wandlungsfähigkeit, und selbst da, wo mehrere Statuen in zusammengehörigen Serien erdacht sind, besitzt jede von ihnen ein starkes einziges Eigenleben.

IN dem langen Leben, das Michelangelo geschenkt war, sind ihm, nachdem er als Dreissigjähriger mit der Statue des Matthäus von der beweglichen, reichen Schaffensperiode seiner Jugend abgerückt war, nur zwei kurze Spannen ungehemmten plastischen Schaffens vergönnt gewesen. Die eine umfasst die drei Jahre nach dem Tode Julius II. (1513), da dessen Erben ihm alle Voraussetzungen ungestörter Arbeit für das Grabmal sicherten; der anderen können nur die ersten sechs Jahre der Arbeit an den Medicigräbern zugerechnet werden.

In diesen wenigen Jahren entstehen die Statuen, die uns als die höchsten Schöpfungen seines Genius und der eigentliche Inbegriff seiner Kunst gelten.

Man darf beim Moses und den beiden Sklaven des Louvre nicht vergessen, dass sie Nebenfiguren werden und Reihen ähnlicher Gestalten angehören sollten. Aber mit der Verschwendung der wahrhaft schöpferischen Natur leitet er den vollen Reichtum seiner Formphantasie, die für das Juliusgrab so stürmisch in Erregung geraten war, in sie hinein, so dass sein ganzes Wollen in ihnen zur Kristallisation kam. So konnte die eine Statue des Moses der machtvolle, mehr als zureichende Zentralpunkt des Juliusgrabes und für die Nachwelt die volle Symbolisierung dieses gewaltigen Menschen werden; und so konnten die beiden Sklaven, die als dekorative Begleitakkorde einer umfassenden Idee entstanden waren, in der Entrückung aus dem Ganzen die Macht voraussetzungsloser Schöpfungen erhalten.

Die Deutungen des inneren Lebens der Mosesstatue bewegen sich zwischen den äussersten Extremen. „Keine Unruhe, keine Erregung, nur beseelte Würde und Glaubensenergie“, so lautet es auf der einen Seite; „der letzte Moment des Ansichhaltens vor dem Losbrechen“, — „höchste dramatische Spannung“, so auf der anderen. Diese Gegensätze zeugen dafür, dass auf dem Wege der literarisch-psychologischen Analyse das Wesen dieser Statue trotz ihrer Benennung nicht zu erfassen ist. Michelangelo ist Bildhauer, seine Phantasie geht von Formen aus, und deren mitentstehender psychischer Inhalt ist sozusagen nur Nebenprodukt. Unerfasslich als Menschenseele ist der Moses; aber in ihrer Steinexistenz bietet die Statue dem Auge völlig deutliche und fast erschreckend kräftig charakterisierte Formen. Sie alle zielen darauf ab, das Urweltliche, das unsere Phantasie zu den Anfängen der Dinge leitet, zu gestalten. Der Typus des Kopfes, der so nie gesehen worden und doch so organisch gebildet ist, dass selbst die Hörner nicht fortzudenken sind, der wallende Bart, der die Vorstellung eines elementaren Wachstums auslöst, der Bau des ganzen Körpers sind in diesem Sinne der Erfindung des Künstlers entstiegen. So weit schafft er aus Ideen heraus, die die historische Persönlichkeit des Moses in ihm auslöst. Aber bei der Komposition der Statue, in den Bewegungsmotiven, wobei das Sitzen durch den Plan des Ganzen gegeben ist, lässt er sich nicht von einem durch die Statue zu verkörpernden seelischen Antrieb, sondern einzig von statuarischen Notwendigkeiten leiten. Durch deren richtiges Erfassen wird der Eindruck der Körpergeste wiedererlebt, auch wenn wir ihr kein aussprechbares seelisches Motiv zugrunde legen können. Wir nehmen die kunstvoll in der geschlossenen Masse gegen einander geleiteten Bewegungen des Körpers auf, fühlen die Verstärkung ihrer Wirkung durch die berechnete Durchfurchung der Marmormasse mit den starken Kontrasten von Licht und Schatten und begnügen uns mit einem mehr ahnungsvollen als eindeutig greifbaren Eindruck einer in erregter Wallung begriffenen übermenschlichen Lebensenergie. Bei solcher Hingabe an die sichtbare Erscheinung erschliesst sich die Erhabenheit dieser Statue, die, nach dem Ausspruch eines englischen Kritikers, Worte nicht auszudrücken vermögen.

Zu den beiden Sklaven hat Michelangelo „die primäre Kraft seines Willens“ sofort nach der Vollendung der sixtinischen Decke getrieben. Ein ganzes Geschlecht schöner Jünglingsgestalten hat er dort geschaffen; nun zieht er in den beiden Sklaven die Summe seiner neuen Formanschauung. Angeregt ist sie durch den Laokoon, den Michelangelo im Jahre 1506 dem Boden entsteigen sah, aber diese Anregung hat einer völlig freien Weiterentwicklung Platz gelassen. Man darf es aussprechen: In den

beiden Sklaven ist Michelangelo an Grösse der Anschauung und an innerer Erfassung und Belebung der Formen weit über das anregende Werk hinausgelangt.

Wird vor dem gefesselten Sklaven mit seiner komplizierten Bewegung die Empfindung des Gezwungenen, der kunstvoll erschwerten Problemstellung im Beschauer nicht völlig aufgehoben, so besitzt sein Gegenstück, der schlafende oder sterbende Sklave die Überzeugungskraft eines absoluten Daseins. Auch bei dieser Statue muss der Versuch der psychologischen Ergründung von der Wahrnehmung der künstlerischen Tat ablenken. Weder der Zustand des Schlafes noch der des eintretenden Todes kann vom Beschauer ohne das Unbehagen des Widerspruchs geglaubt werden. Wir vermögen das innere Erleben, das die Statue verwirklicht, nur als Vorstellung eines hindämmernden Seelenlebens, in dem die Qualen des psychischen Leidens während eines Moments des Versinkens durch die Vision leidloser, wohl gar lustvoller Bilder verdrängt werden, begreifen. Aber auch hier wie beim Moses ist die Unbestimmtheit des durch Worte fassbaren Motivs nicht durch eine Unklarheit des plastischen Gedankens bedingt. Er ist so einfach und übersichtlich wie vielleicht in keinem von Michelangelos Werken; und doch wirkt alles an dieser Statue mit einer mystischen Mischung von Unbegreiflichkeit und Selbstverständlichkeit. Woran liegt es, dass man in diesem Leibe ein merkwürdiges Ziehen nach oben wahrnimmt, dass man über der Gestalt die Seele suchen möchte, die sich für einen Augenblick vom Körper getrennt hat? Natürlich sind es die Einzelheiten der plastischen Gestaltung, die uns dazu leiten; aber bestehen sie in der sanft steigenden gewundenen Linie, die unter Mitwirkung der Stütze unserem Auge die Richtung weist, oder in der Bewegung des Kopfes oder worin sonst? Unvergleichlich ist es wie die Beseelung gleichartig durch die Züge des Antlitzes und durch den Körper geht, wie das matte Einknicken des Knies, das instinktmässige Hinfühlen nach dem Herzen aus der im Antlitz zum Ausdruck kommenden Nirvanastimmung begründet ist. Aber gleichzeitig sind diese Bewegungen das Ergebnis eines formalen Rechenexempels, durch das die Linien der Statue zu einem unverrückbaren System der gegenseitigen Notwendigkeit verbunden sind.

Die tiefste Ueberzeugungskraft liegt in der Durcharbeitung der Formen, die von einer Vollkommenheit ist, dass die Statue Herman Grimm als das erhabenste Stück Bildhauerarbeit erschienen ist, das er kannte, nur den besten griechischen Arbeiten vergleichbar. Aber er stellt sie als Wert für unser Empfinden höher als alle Antiken: „Welches Werk eines antiken Meisters kennen wir, so ruft er aus, das uns so nahe stände als dieses, das uns tiefer in die Seele griffe."

DREIMAL ist Michelangelo an die Schaffung grosser architektonisch-plastischer Gesamtkunstwerke herangetreten. Das eine, die Fassade von San Lorenzo, ist nie in das Stadium der Ausführung gelangt; beim zweiten, dem Grabmal für Julius II., hat das Geschick dem Meister die Arbeit zerrissen, und nur einmal hat sich ihm die Grundbedingung seines Wollens, die plastischen Schöpfungen mit und in dem architektonischen Raume zu gestalten, erfüllt, bei den Grabmälern der Kapelle Medici. Aber diese Möglichkeit führt ihn zu ganz unerwarteten Ergebnissen, fast gegen seinen eigenen Willen. Seine frühen Entwürfe, die uns in grosser Zahl erhalten sind, erstreben eine innige Verschmelzung von Architektur und Plastik und eine Unterwerfung der Skulpturen unter die Herrschaft einer strengen Architektur. Dann aber, während der Arbeit lösen sich die Statuen aus dem Verbande, sie werden die Herren, und der Architektur fällt die Rolle zu, ihre Macht zu stärken. In diesem Trennungsprozesse entflieht der Architektur die schlichte Kraft ruhiger Folgerichtigkeit, Willkür und Zerstückelung treten an ihre Stelle; und alles das ist der Ausfluss des dominierenden Instinktes des Plastikers Michelangelo. Das unruhige, bewegte Formenleben der Architektur soll die Empfindung des Beschauers davon abhalten, in ihm haften zu bleiben; es soll ihn gewaltsam hinstossen nach dem Ziel des Ganzen, den Gestalten der Grabmäler. Diese Gestalten aber schliesst er fest zu einem Ganzen zusammen, trotzdem sie in verschiedenen Raumschichten sich befinden und ohne jede konstruktive Verbindung sind. Die Mittel hierzu sind ebenso neu wie einfach: er schiebt die Nischenfigur nach unten, so dass ihre Standfläche zwischen die Köpfe der Sarkophagfiguren herunterreicht, und den Sarkophagfiguren gibt er die konvergierende Achsenrichtung, die das Auge zur Nischenfigur leitet. So werden wir gezwungen die drei Figuren als Ganzes zu sehen in der knappen Umrisslinie eines Dreiecks.

In den Figuren selber verkörpert Michelangelo wieder eine neue Stufe seines Formgefühls, das sich gegen das der Juliusgrabskulpturen deutlich abhebt. Die Bildung der Körper steigert er bei den Sarkophagfiguren mehr noch als bisher über das Menschliche hinaus; und zugleich überschreitet er die bisher von ihm innegehaltenen Grenzen in der Wiedergabe der anatomischen Formen. Gegen den Aufwand an Detaillierung sind alle seine bisherigen Statuen von asketischer Beschränkung. Die Be-

wegungen erhalten jetzt gegen die Erregung seiner früheren Kompositionen eine dumpfe melancholische Passivität. Mögen sie gewaltsam zusammengeballt sein, wie beim Tag und der Nacht, oder sich einfach ausbreiten, wie beim Abend und beim Morgen, es lastet eine bleierne Lähmung auf ihnen. Als kompositionelle Rechnung werden sie durch eine Fülle strenger kontrapostisch bedingter Linienführungen fest zusammengeschlossen wie geometrische Konstruktionen. Jede Vorstellung einer anderen Bewegung ist bei ihnen ausgeschaltet. Die ihnen verliehene Funktion ist ihre einzige Existenzmöglichkeit. So haben sie bei aller Eindrucksmacht in Form und Gefühlsinhalt doch die abweisende Unzugänglichkeit einer plastischen Abstraktion.

Diese dem Menschlichen entrückte rein statuarische Anschauung waltet überhaupt über dem damaligen Schaffen Michelangelos. In den Statuen der beiden Herzöge streift er alles Individuelle ab und macht aus ihnen jugendliche Helden antik-römischen Gepräges, in der Erkenntnis, dass alles Allzupersönliche in die gesteigerte Sprache der Sarkophagfiguren die Dissonanz einer Trivialität bringen müsste. In ihrer weitesten Konsequenz ist diese Abkehr vom Menschlichen aber fühlbar in der Madonna der Kapelle; dieser Stoff, dem Generationen von Künstlern ein inniges starkes Empfindungsleben zu schenken sich bemüht haben, dem Michelangelo in seinen eigenen Jugendwerken Züge sprechender Mütterlichkeit und pathetisch gesteigerter Seelenschwingung hinzugefügt hat, er ist ihm jetzt nur ein Marmorproblem. Und es scheint, dass gerade das innere Verlangen des Motivs nach menschlicher Wahrhaftigkeit ihn zu der Härte der rein formalen Lösung getrieben hat. Unbekümmert lässt er die ungegliederte Blocklinie stehen, gibt der Madonna die Bewegung der übergeschlagenen Beine, dem Kinde die der vollen Drehung um sich selbst, um das Volumen des Steins massig beisammen und die Bewegungen in kunstvoller Verschränkung in der kaum geformten Masse gefangen zu halten. So ist diese Madonna dasjenige Werk Michelangelos geworden, welches am stärksten die Vorstellung der Statue als eine dem Steine entrungene, von ihm mit eigenen Lebensgesetzen ausgestattete Schöpfung zum Ausdruck bringt.

ES war Michelangelo nicht beschieden, in stetem Streben sich das Leben zu meistern. Durch Höhen und Tiefen trieb ihn sein Schicksal, immer im Sturm, voll titanischem Schöpferbewusstsein und in gebrochener Selbstzerstörung. Als er dort anlangt, wo ihm die Mitwelt das Beiwort „göttlich“ verleihen darf, da steht er wie ein Schemen da, der in einem Akt entsetzlicher Selbstenttäusserung sich des heissen Atems des Lebens begeben hat. Dieser Genius, dem die Kunst der ausschliessliche Lebensinhalt war, der ihr mit Inbrunst diente, dass sie ihn verzehrte, er schleudert am Abend seines Daseins ihr ein reuevolles Absagewort entgegen.

„Erkennen muss ich jetzt, wie wahnbeschwert
„Die Phantasie mir zärtlich schmeichelnd war,
„Die zum Idol die Kunst erhob und Herrscher
„Und jenes Sehnen, das nur Leiden bringt.“

Wenn je ein Mensch die ihm anvertraute Mission erfüllt hat, vor sich und vor der Nachwelt, und unter Einbusse seines menschlichen Glücks sein Werk zum Ziele gebracht hat, so war es Michelangelo. Und seinen Lebensabend quälen Vorwürfe über ein freventlich vergeudetes Dasein! Erschreckend und bedrückend ist wie sein Leben, so sein Ausgang. Das letzte Werk, zu dem er den Meissel rührte, die Grablegung für seine Begräbnisstätte, ist erfüllt von dem Grauen des Todes. Die Verklärung, die er in seiner Jugend über das verwandte Motiv der Pietà gebreitet hatte, ist im Schatten der düsteren Stimmung des nahenden Alters seinem Vorstellungsleben entwichen. Wie der Leichnam Christi schwer in sich zusammensinkt, wie die Helfer stützend der toten Last Halt gewähren müssen, und wie er sie im Schmerz eng zusammendrängt, ohne Rücksicht auf die tatsächliche Gruppierungsmöglichkeit wirklicher Menschen, das ist alles Ausdruck einer Natur, in der der Titan gestorben ist. Indem er im Stein den Märtyrertod des Erlösers wiedererstehen lässt, beugt er sich vor dem Heilsbringer, von dem er nun einzig die Rettung seiner Seele erwartet. So ist dieses Werk wie ein Gebet um Gnade begonnen worden. Er hat es nicht vollendet, mehr noch, er hat selbst Hand daran gelegt und es zerschlagen wollen, weil es Fehler enthielt. Wie mögen die Hammerschläge gegen das Werk, das eine Zuflucht seines Glaubens sein sollte, in seinem Herzen drohend nachgeklungen sein! Als er das Heil der inneren Ruhe suchte, warf ihn sein Genius zurück in „jenes Sehnen, das nur Leiden bringt“.

ERLÄUTERUNGEN

1. Madonna an der Treppe, Florenz. Von Vasari in der 2. Auflage seiner Lebensbeschreibungen zuerst erwähnt; Michelangelos Neffe habe das Relief dem Herzog Cosimo geschenkt. 1617 wurde es dann der Familie Buonarroti wiedergegeben. — Vasari sagt, dass Michelangelo dieses Relief geschaffen habe, um die Manier Donatellos nachzuahmen. Dieser Ausspruch ist zunächst durch die gemeinsame Technik des Flachreliefs angeregt; vor allem aber wird er durch die pathetische Auffassung, die dieses Madonnenbild mit denjenigen Donatellos verbindet, begründet.

2. Kampf der Kentauren und Lapithen, Florenz. Immer im Besitz der Familie. — Condivi erzählt, dass der Humanist Angelo Poliziano dem jungen Künstler den Stoff für dieses Relief gegeben habe; es sei der Raub der Dejanira und der Kampf mit den Kentauren dargestellt. Unter den vielen Meinungen über die Quelle, aus der Michelangelo unter Vermittelung Polizians schöpfte, dürfte der Hinweis Carl Justis auf die Genealogie des Boccaccio das Richtige treffen. Nach dessen Version hatte der Kentaur Eurytion den kalydonischen König Oeneus gezwungen, seine dem Herkules versprochene Tochter Dejanira ihm zur Gattin zu geben; am Hochzeitstage aber kehrte Herkules zurück, erschlägt die Kentauren und vermählt sich mit der erkämpften Königstochter. Aus künstlerischen Gründen hat es Michelangelo vermieden, die ganzen Pferdemenschen zur Darstellung zu bringen; nur einer ist in voller Gestalt niedergestreckt wiedergegeben.

3. Drei Statuetten von der Arca des hl. Dominikus, Bologna. — Die drei Statuetten, welche sich auf dem Sargschrein mit den Gebeinen des hl. Dominikus befinden, werden literarisch zuerst 1535 von Leandro Alberti in seinem Buche: De divi Domenici obitu et sepultura als Arbeiten Michelangelos bezeugt.

4. Bacchus, Florenz. Nach Condivi ist die Statue während des ersten römischen Aufenthalts und zwar auf Bestellung des Florentiners Jacopo Galli ausgeführt worden: angefangen ist sie 1497 und wohl vor dem Beginn der Arbeit an der Pietà vollendet. — Aus dem Hause des Erben Gallis gelangte sie in die Villa Madama; dort war sie noch 1583; bald darauf kam sie nach Florenz in den Besitz des Herzogs Francesco dei Medici.

5. Cupido, London. Diese Statue wurde vor etwa fünfzig Jahren in Florenz entdeckt; sie war beschädigt und wurde von Santarelli ergänzt. Sie gelangte in die Sammlung Campana, dann in die Sammlung Gigli und mit dieser 1860 in das South Kensington-Museum in London. (Vgl. Robinson, Catalogue of the Italian sculptors at the S. K. Museum. 1862. S. 134 f.) — Ueber Deutung des Motivs, Entstehungszeit und selbst über die Zuschreibung an den Meister gehen die Meinungen auseinander. Die stilistische Verwandtschaft mit dem Bacchus dürfte aber über die Autorschaft und Datierung keinen Zweifel bestehen lassen; die Identifizierung dieser Statue mit dem Cupido, den Michelangelo nach Condivi für Jacopo Galli gearbeitet hat, ist durchaus gerechtfertigt.

Abb. 1. — Apollo. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

6. Pietà, Rom. Michelangelo erhielt den Auftrag für diese Gruppe vom Kardinal Jean de Villiers de la Grolaye, dem französischen Gesandten am päpstlichen Hofe. Der Bestellungskontrakt ist datiert vom 27. August 1498. Ihren jetzigen schlechten, zu hohen Platz in der ersten Seitenkapelle rechts in St. Peter erhielt die Gruppe 1749; ursprünglich war sie für die Kapelle Santa Petronilla im alten Petersdom bestimmt. — Auf dem Brustbande der Madonna stehen die Worte: MICHAEL ANGELVS BONAROTVS FLORENT. FACIEBAT.

7. Madonna mit dem Kinde, Brügge. Condivi erwähnt dies Werk, als dessen Material er irrtümlich Bronze angibt; flandrische Kaufleute namens Moscheroni (Mouscron) hätten es in ihre Heimat geschickt. Auch ein Brief Michelangelos vom 4. August 1506 bestätigt diese Angabe. Entstanden ist die Gruppe während des florentinischen Aufenthaltes Michelangelos von 1501 bis März 1505. — Dürer sah sie auf seiner niederländischen Reise: in seinem Tagebuche notierte er unter dem 7. April 1521: „Das Marienbild in Marmelstein von Michelangelo".

8. Madonna mit dem Kinde und Johannes, London. Einzelne Teile unvollendet. — Vasari erwähnt es als im Hause des Taddeo Taddei in Florenz befindlich. 1823 aus der Sammlung Wicar in Rom für das British Museum erworben; jetzt in der Royal Academy. — Entstanden in Florenz zwischen 1501 und März 1505.

9. Madonna mit dem Kinde und Johannes, Florenz. Nach Vasari für Bartolomeo Pitti gearbeitet. 1823 wurde es für die Uffizien angekauft, bei Begründung des Museo Nazionale in Florenz diesem überwiesen. — Während des florentinischen Aufenthaltes 1501 bis März 1505 entstanden. Der herbere Ausdruck, der pathetische Stil, die straffere Komposition bezeugen die Entstehung nach dem Londoner Relief.

10. 11. 12. David, Florenz. Der Block für den David lagerte seit 1466 in der Dombauhütte zu Florenz. Ein Bildhauer Bartolomeo di Pietro, genannt Baccellino, der ihn für Agostino di Duccio in Carrara degrossieren sollte, hatte ihn verhauen. (Siehe Gottschewski, Ueber den Block von Michelangelos David. Monatshefte f. Kunstwissenschaft I, S. 302). Um 1500 bemühte sich Andrea Sansovino, den Block zu erhalten, und machte sich anheischig, durch Anfügung von Stücken eine Statue daraus zu machen, ein Verfahren, das Vasari „als gemein und hässlich" und als „Flickschusterei" brandmarkt. Michelangelo aber erbietet sich, ohne Anstückelung unter voller Ausnützung der Blockgrösse einen Giganten zu fertigen und erhält den Auftrag durch Kontrakt vom 16. August 1501. Am 25. Januar 1504 tritt eine Kommission zusammen, um über die Aufstellung der Statue zu beraten. Ihr Beschluss, den David in der Loggia de' Lanzi aufzustellen, wurde von den Signori nicht angenommen; vielmehr entschieden sie sich für die Aufstellung vor dem Palazzo della Signoria. Am 8. September 1504 war die Statue an ihrem Platze fertig aufgestellt. Eine Verletzung erlitt sie bei den Unruhen am 26. April 1527, eine aus dem Palazzo herabgeworfene Bank zerschlug den linken Arm. Die Stücke wurden gerettet und der Herzog Cosimo liess sie wieder ansetzen. — 1874 wurde die Statue in die Akademie, in eine eigens erbaute Rotunde gebracht. Neuerdings ist eine Kopie an ihrem alten Platze vor dem Palazzo aufgestellt.

13. Matthäus, Florenz. Durch Vertrag vom 24. April 1503 erhielt Michelangelo von der Arte della Lana den Auftrag, zwölf Apostelfiguren von 4½ Ellen Höhe für den Dom von Florenz auszuführen. Andere Arbeiten hielten Michelangelo davon ab, die Arbeit zu beginnen; schliesslich ging er nach Rom und am 18. Dezember 1505 wurde der Vertrag wieder aufgehoben. Dann hat er nach seiner Flucht aus Rom im Sommer 1506 wieder die Arbeit übernommen und auch wirklich begonnen. Die Versöhnung mit Julius II., die Ausführung von dessen Statue in Bologna und die Rückkehr nach Rom brechen sie endgültig ab. — Die Matthäus-Statue ist es gewesen, die Vasari in erster Linie vorschwebte bei seiner Darstellung des Arbeitsverfahrens in Stein, das Michelangelo übte. Vasari wendet, um das Verfahren anschaulich zu machen, das Bild an, dass die Figur beim Weghauen des Steins schichtweise aus dem Stein hervorkomme, wie wenn man aus einem Wasserbecken eine Wachsfigur herausheben würde. Dieses schichtweise Abschälen des überflüssigen Steinmaterials, das wir Reliefverfahren nennen möchten, ist durch Hildebrands Büchlein, Das Problem der Form, allgemein bekannt geworden. Von Winckelmann und noch in neuerer Zeit ist Vasaris Bild wörtlich verstanden und fälschlich angenommen worden, dass Michelangelo in der Tat sein Modell in Wasser getan habe und durch allmähliches Abfliessenlassen desselben sich den Weg der Arbeit habe weisen lassen. Uebrigens setzt Vasari in der technischen Einleitung auseinander, dass das Reliefverfahren ein Modell voraussetze. (Siehe hierüber: Gottschewski, Zu Michelangelos Schaffensprozess. Monatshefte für Kunstwissenschaft I, S. 857 ff.). — Der Matthäus wurde 1834 aus der Domopera nach dem Hof der Akademie, neuerdings in das Museum der Akademie, die Galeria antica e moderna, gebracht.

14—20 und Textabbildung 2 und 3. Das Juliusgrab und die dafür gearbeiteten, aber nicht dafür verwendeten Statuen. Rom, Paris, Florenz.

Michelangelo wurde im März 1505 von Papst Julius II. nach Rom berufen; er liess in Florenz das Freskobild der „Schlacht von Cascina" für den grossen Saal des Palazzo Vecchio und den Auftrag auf 12 Apostelstatuen für den Dom im Stich. Bald nach seiner Ankunft kommt beim Papste der Entschluss zur Reife, dass er des Papstes Grabmal ausführen sollte. Seinen Platz soll es in der Tribuna von St. Peter erhalten, deren Ausbau schon unter Nikolaus V. in den Jahren 1450—1455 in Angriff genommen war. Michelangelo geht nach Carrara, um den Marmor für das Grabmal zu brechen und bleibt acht Monate dort. Im Dezember 1505 ist er wieder in Rom. Infolge von äusserlichen Widrigkeiten kann er die Arbeit nicht beginnen. Inzwischen aber ist die Gefahr heraufgezogen, die den Plan des Grabmals vernichten sollte.

Den Ausbau der Tribuna von St. Peter sollte der grosse Architekt Bramante ausführen. Durch ihn wurde das Verhängnis des Juliusgrabes heraufbeschworen. Er gewann den Papst dafür, statt des kleinen Anbaus einen vollständigen Neubau des Petersdomes in Angriff zu nehmen. Schon im November 1505, als Michelangelo noch in Carrara weilte, stand der Entschluss des Neubaus von St. Peter beim Papste fest. Damit war das Grabmal heimatlos

Abb. 2. — Entwurf zum Juliusgrab. Berlin, Kgl. Kupferstichkabinett.

geworden: und was wichtiger ist, alles Interesse des Papstes war nunmehr an dieses Riesenunternehmen gefesselt. Michelangelo schien sich über die veränderte Situation nicht klar geworden zu sein, und der Papst hat sich offenbar nicht aussprechen wollen. Wiederholt hatte Michelangelo den Papst zu sprechen versucht; er war nicht vorgelassen worden. Am Tage vor der Grundsteinlegung von St. Peter erneuert er seinen Versuch; wieder vergeblich. Empört geht er fort und verlässt am selben Abend noch — es war der 17. April 1506 — Rom und sein Werk. Der Entschluss dieser Stunde hat das Schicksal des Juliusgrabes besiegelt.

Der Papst setzte alle Mittel in Bewegung, um den Meister in seinen Dienst zurückzuführen. In Bologna findet im November desselben Jahres die Versöhnung statt. Michelangelo übernimmt die Ausführung der Bronzestatue des Papstes für das Portal von St. Petronio in Bologna, die wenige Jahre darauf zerstört wurde; er geht dann wieder nach Rom und wird gegen seinen Willen mit der Ausmalung der Sixtinischen Decke betraut. In einer Arbeitsleistung ohnegleichen vollendet er sie bis zum Oktober 1512. Noch während der Arbeit bewegt ihn der Gedanke an sein kaum begonnenes Werk; aber er kann zu keinem Einverständnis mit dem Papste kommen. Da stirbt Julius II. am 21. Februar 1513. Es scheint, dass das Ableben des Papstes dem Fortgang der Arbeit nicht hinderlich sein soll. Die Mittel dazu hat er in seinem Testament bereitgestellt. Wenige Wochen nach dem Tode des Papstes verpflichtet sich Michelangelo in einem Kontrakte mit den Erben des Papstes, das Grabmal in 7 Jahren zu vollenden. Es folgen etwa 2 Jahre ungestörter Arbeit, in denen der Moses und die beiden Sklaven des Louvre entstehen. Da will der Medicipapst Leo X. Michelangelo dem Ruhme seines Hauses dienstbar machen. Die Fassade von San Lorenzo in Florenz wird nun die Aufgabe des Meisters. Die Erben Julius' II. willigen in einem Kontrakte vom Juli 1516 darein, dass der ursprüngliche Plan etwa auf die Hälfte der Ausdehnung reduziert wird. Michelangelo nimmt für die folgenden Jahre seinen Aufenthalt in Florenz; für das Juliusgrab arbeitet er dort die vier „Prigioni", die uns als angefangene Blöcke erhalten sind (Tafel 19) und die Gruppe des Siegs (Tafel 20).

Als der Plan der Fassade von San Lorenzo verschwindet, rückt der spätere Papst Clemens VII. den Gedanken zu den Medicigräbern an seine Stelle. Seit 1520 nimmt dieses Unternehmen den Meister in Anspruch. Allmählich wird die innere Abkehr vom Juliusgrabe vollständig; und als die Erben des Papstes ihm den Prozess zu machen drohen und ihn wegen der bedeutenden Vorschüsse, die er erhalten, als Dieb und Wucherer brandmarken wollen, da kann er nur noch mit Abscheu daran denken. Auch als er wieder frei wird, bleibt er ihm fern; ja selbst die fertigen Statuen will er ihm entziehen.

Am 29. April 1532 kommt es zu einem neuen Kontrakt mit den Erben Julius II. Er ist der Ausdruck der Apathie auf beiden Seiten. Alles wird in das Belieben Michelangelos gestellt; andere als die begonnenen Statuen nehmen sie für das Grabmal nicht mehr in Anspruch. Nur sechs davon soll er eigenhändig vollenden, die übrigen von Gehilfen fertig stellen lassen. Drei Jahre wurden dem Meister zur Frist gestellt; er lässt sie verstreichen, ohne die Arbeit abzuschliessen.

Wieder treten andere Aufgaben der Vollendung in den Weg. Papst Paul III. aus dem Hause Farnese, der 1534 den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte, gibt ihm die Ausführung des jüngsten Gerichtes in Auftrag, und damit er ungestört daran arbeiten könne, befreit er ihn durch eine Bulle vom 18. September 1537 von allen Verpflichtungen gegen die Erben Julius' II. Ende 1541 ist diese Arbeit abgeschlossen; aber der Papst fordert von neuem seine Arbeit für die Gemälde der Capella Paolina. Der letzte Kontrakt vom 20. August 1542 führt endlich zu einem Abschluss. Der Herzog von Urbino, als Repräsentant der Familie des Papstes Julius' II., erklärt sich damit einverstanden, dass an eigenhändigen Statuen einzig der Moses für das Grabmal bestimmt werde. Alles übrige sollen andere ausführen. Anfang 1545 ist das Grabmal dann im Sinne dieser Abmachung vollendet.

Von dem ersten Plane können wir wenig sagen. Die Beschreibungen, die Condivi und Vasari geben, beziehen sich offenkundig auf den Plan von 1513, der nach dem Tode des Papstes festgestellt wurde. Soviel aber wissen wir, dass das Grabmal freistehend gedacht wurde, während der Entwurf von 1513 die eine Schmalseite an die Wand lehnte.

Den Entwurf von 1513 kennen wir aus einer Beilage zum Kontrakte, den Beschreibungen von Condivi und Vasari und aus drei Zeichnungen. Die eine davon im Kupferstichkabinett zu Berlin ist eigenhändig, aber sehr zerstört; ebendort befindet sich eine alte Nachzeichnung dieses Entwurfes (Abb. 2 im Text). In den Uffizien zu Florenz wird eine Kopie nach einer verlorenen Originalzeichnung Michelangelos aufbewahrt, in welcher der untere Teil des Grabmals wiedergegeben ist. Die aus diesen Quellen erkennbare Komposition, von allen bis dahin von der Renaissance geschaffenen Grabmälertypen abweichend, zeigt folgenden Aufbau. Der Unterbau ist an der sichtbaren Fassade gegliedert in zwei Risalite und eine Mittelnische. Links und rechts stehen auf Sockeln gefesselte Sklaven, die an die Hermen, welche die Pilaster vertreten, gebunden sind. Die Nischen zwischen den Hermen nehmen Statuen von Siegesengeln auf, zu deren Füssen Bezwungene liegen. Die leere Fläche zwischen den beiden Risaliten sollte durch ein Relief in Marmor oder Bronze ausgefüllt werden. Die Seitenfassaden sollten die Anordnung der Vorderfassade wiederholen, aber die Mittelfläche sollte breiter werden. Mit der Rückseite lehnt der Sockel sich an die Wand. Auf dem Sockel sitzen frei sechs grosse Gestalten. Sollten die Statuen des Sockels die Lebensgrösse schon um einiges übertreffen, so nehmen diese sitzenden Gestalten die doppelte Lebensgrösse an. Wir sehen von ihnen nur die beiden der vorderen Fassade und die beiden neben ihnen stehenden, die nach der Seitenfassade gerichtet sind. Die beiden anderen sollten über den Risaliten der Seitenfassaden, die an die Wand anstossen, ihren Platz haben. Aus den Hermen des Sockels wachsen kleine Postamente mit plastischen Putten. Auf dem Unterbau steht der Sarkophag, mit dem Fussende nach vorn. Zwei Engel am Kopfende halten den Leichnam des Papstes. Auf dem Sarkophag sitzen zwei Putten, in den Händen kahle Aeste haltend, als Hinweis auf die Wappeneiche der Rovere, die durch den Tod des Papstes ihres Schmuckes beraubt ist. Ueber das Ganze ragt die Cappelletta empor, wie der an die Wand gelehnte Oberbau im Kontrakt genannt wird. Fünf Figuren sollte sie aufnehmen, deren Grösse die aller übrigen Figuren übertreffen sollte. Wir sehen nur drei davon: in einem Oval eine aufrechtstehende Madonna mit dem Kinde und zwei Figuren an den Wandungen. Wo wir die beiden anderen zu denken haben, ob in den beiden oberen Nischen oder in Nischen der Profilwände, bleibt eine offene Frage. (Eingehende kritische Untersuchungen über die Geschichte des Juliusgrabes mit Abbildungen der dazu gehörigen Zeichnungen bei Geymüller, Michelangelo als Architekt, und Burger, Geschichte des Florentiner Grabmals. 1904.)

Ueber den gedanklichen Inhalt des ursprünglichen Grabmalsplans sind umfassende Untersuchungen vorhanden. Auf der einen Seite sucht man ihn in heidnisch-antiken Ideen, auf der anderen in rein christlichen. Als Konsequenz der ersten Anschauung ergibt sich, dass die Abkehr des Meisters von der heidnischen Gedankenwelt seiner Jugend die Verkümmerung des Grabmals bewirkt hätte. Die Entfernung der Sklaven und Viktorien, die eben aus antiken Gedankengängen ihren Ursprung hatten, und die Einfügung der aus einer christlich-gläubigen Gesinnung heraus geschaffenen Statuen der Lea und Rahel geben dieser Anschauung eine Stütze. Aber man darf nicht vergessen,

dass der ursprüngliche Plan nicht einem programmatischen Gedanken, sondern einer grenzenlosen plastischen Phantasie entsprungen ist. Für die Deutung der einzelnen Figuren mag die Anschauung der Zeit, die uns durch Vasari vermittelt ist, genügen. Die Sklaven galten ihm als die Symbole der durch den Tod des Papstes gefesselten Künste, zugleich aber auch als die vom Papst unterworfenen Provinzen. Die Viktorien bedeuten die Tugenden, die die Laster besiegt haben; ihre nach oben weisenden Geberden sprechen aus, dass der Papst diesen Sieg errungen habe. Von den sechs Figuren der Plattform wird nur die Benennung von vier übermittelt; Moses und Paulus sind die Vertreter des Alten und Neuen Testaments; zwei andere sitzende Gestalten sollten das tätige und beschauliche Leben verkörpern. Als Himmel und Erde gelten die beiden Gestalten, die den Leichnam des Papstes halten; diese sollte Trauer in den Geberden bekunden, weil der Papst sie verlassen hatte, jene Freude, weil sie den Papst im neuen Leben empfängt. Die Madonna als Spenderin der himmlischen Gnade, ein Prophet und eine Sibylle als Vertreter der alttestamentlichen und heidnischen Verkünder der messianischen Heilsbotschaft sind die Figuren der Cappelletta.

Vergleichen wir mit dem ursprünglichen Plane das in S. Pietro in Vincoli im Februar 1545 vollendete Grabmal (Abb. im Text 3). Aus dem vorspringenden mächtigen Bau ist nun ein Wandgrab geworden, wie die früheren Grabmäler der Renaissance. Aber verschiedene Elemente sind aus der ursprünglichen Idee übernommen, wenn sie auch in verkümmerter Form ausgeführt sind. Der untere Bau zeigt die Anordnung der Zeichnung von 1513. Aber in die Mittelnische, für die früher ein Relief bestimmt war, ist nun der Moses gerückt, jetzt in der Oekonomie des Ganzen, wie im geistigen Sinne der Zentralpunkt des Monuments. Statt der allegorischen Viktoriengruppen sehen wir Lea und Rahel. Die Sklaven sind ebenfalls verschwunden. Die Soekel, die sie tragen sollten, sind erhöht und durch Volutensteine mit den Hermen in Verbindung gebracht. Das Gewicht des Unterbaus in der ganzen Komposition ist wesentlich gesteigert. Hatte er früher den Charakter eines Soekels, auf dem das eigentliche Denkmal sich aufbaute, so ist er jetzt der bedeutendste Teil des Ganzen. Nüchtern erhebt sich auf ihm der Oberbau. Er zeigt immerhin, dass er aus den Gedanken von einst abgeleitet ist. Aber wie sind nun jene Gedanken lieblos ausgeführt! Am beschämendsten wirkt die Gestalt des Papstes; ein untergeordneter Bildhauer hat sie gearbeitet: eine Anteilnahme Michelangelos am Entwurf ist undenkbar. Die Pilaster, die ebenfalls aus dem alten Entwurf beibehalten sind, geben für den Sarkophag keinen Raum in der Breite und stehen in ihrer Höhe in keinem Verhältnis zu den übrigen Statuen des Oberbaus. Die beiden sitzenden Gestalten, ein Prophet und eine Sibylle, sind dazwischen eingekeilt wie in schmale Schächte. Das starke Vortreten der Pilaster lässt die Madonna im Dunkel verschwinden. Die Masken an den Kapitellen, die verkröpften Gesimse, die Leuchter und das Wappen geben keinen befriedigenden Abschluss. In allen seinen Teilen redet dieser Oberbau von der Interesselosigkeit der abschliessenden Arbeit. Die Madonna, der Prophet und die Sibylle, sind von Michelangelo entworfen. Würden uns Dokumente dies nicht bezeugen, dann käme vor ihnen wohl Niemandem des Meisters Name auf die Lippen, so ist unter der Hand der Gehilfen der Geist des Genius verloren gegangen.

Die Statuen der Lea und Rahel, 1542 bis 1545 entstanden, enthüllen uns eine tiefe Wandlung in des Meisters Formvorstellung und Seelenleben gegenüber dem Moses und den Sklaven. Sie verkörpern das „tätige und beschauliche Leben“ im Sinne der kirchlichen Symbolik. Lea, das tätige Leben, flicht den Kranz der guten Werke, um mit ihm als Diadem geschmückt sich zu spiegeln im Antlitz Gottes. Rahel aber, das beschauliche Leben, ist das unmittelbare Schauen der ewigen Wahrheit gegeben. So sehen wir die beiden Figuren gestaltet: Lea in ruhiger Erwartung, hoffnungsvoll sich ihres tätigen Lebens bewusst, Rahel versunken in schauendem Gebet.

Die Sklaven (Taf. 17 u. 18) hat Michelangelo dem Roberto Strozzi geschenkt; dieser sandte sie an Franz I. nach Frankreich. Dort wanderten sie von Ort zu Ort, bis sie am Ende des 18. Jahrhunderts aus einem Stalle des Faubourg du Roule in den Louvre gerettet wurden. Aus den vier angefangenen Blöcken (Taf. 19) sollten ebenfalls Sklaven werden. Sie waren bis vor wenigen Jahren in die Tuffdekoration einer Grotte des Boboligartens in Florenz eingeschlossen und sind erst vor kurzem in der Akademie zu Florenz aufgestellt. Sie sind für das Schaffen des Meisters die aufschlussreichsten Gebilde und zeigen in den verschiedenen Stadien ihrer Vollendung, dass Michelangelo in der Teehnik seines Arbeitsprozesses in Marmor sich durchaus nicht an das eine Verfahren, das wir Reliefverfahren nannten, gehalten hat. Sie sind es, an die Vasari dachte, als er schrieb, dass ein Bildhauer „viele Partien bis zur letzten Vollendung bringen könne, bevor er sie miteinander zusammengebracht und als Ganzes ausgeglichen hat, so wie es in göttlicher Weise Michelangelo gemacht hat“.

Der Sieger (Taf. 20) wurde nach Michelangelos Tode im grossen Saal des Palazzo Vecchio aufgestellt. Von dort kam die Gruppe ins Museo Nazionale, neuerdings in die Akademie.

Abb. 3. — Das Juliusgrab. Rom, S. Pietro in Vincoli.

21. Christus, Rom. 1514 bestellt, zwischen 1518 und 1520 vollendet bis auf Einzelheiten, die Pietro Urbino ausführte. Es ergab sich die Notwendigkeit, die Arbeit dieses Gehilfen zu korrigieren, womit Michelangelo im September 1521 den Federico Trizzi beauftragte. — Dieses Werk hat zu allen Zeiten tadelnde Kommentare heraufbeschworen. Manierismus und Ehrfurchtslosigkeit sind die ständigen Vorwürfe. Es ist in der Tat höchst seltsam, dass Michelangelo, der allen seinen Statuen einen schweren Leidensakzent verliehen hat, die Christusgestalt, die die gegebene Trägerin der Leidensidee ist, mit den Formen einer eleganten, fast süsslichen Heldenhaftigkeit ausstattet.

22—26 und Abb. im Text 4 u. 5. Die Medici-Gräber, Florenz. Nachdem Michelangelo drei Jahre lang für die Fassade der Kirche von San Lorenzo gearbeitet hatte, wurde sie 1520 aufgegeben. Der Kardinal Giulio dei Mediei, der spätere Papst Clemens VII., fasst das Projekt einer Grabkapelle für sein Haus, die als Gegenstück der alten Sakristei in San Lorenzo errichtet werden sollte. Bau und Skulpturensehmuck soll Miehelangelo ausführen. Die Absichten für die Gestaltung der Grabmäler sehwanken lange; ursprünglich dachte man an einen Freibau, dann wird der Gedanke der Wandgräber endgültig. Auch dafür, welche Mitglieder des Hauses verherrlicht werden sollten, ist kein festes Programm vorhanden. Man denkt an vier Grabmäler, zwei für die Magnifiei (Lorenzo Magnifico und sein Bruder Giuliano) und zwei für die Herzöge, denen im endgültigen Plane wirklieh Denkmäler zuteil wurden; später tritt die Absicht hinzu, den beiden Päpsten des Hauses, Leo X. und Clemens VII., ebenfalls die Ruhestätten hier zu bereiten. Wie sich allmählich aus diesen schwankenden Gedanken die jetzige Gestaltung der Kapelle und der Grabmäler heranskristallisiert, kann in Zeichnungen und Dokumenten verfolgt werden (vgl. Geymüller, Michelangelo als Arehitekt, in dem Werke: Die Arehitektur der Renaissance in Toskana; Burger, Gesehichte des Florentiner Grabmals). Ueber den Verlauf der Arbeit sind wir gut unterrichtet; in energischer Weise wird sie sofort in Angriff genommen, nachdem Kardinal Giulio am 19. November 1523 den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte. Aus Michelangelos eigenen Aufzeichnungen ergibt sich, dass er im Laufe des Jahres 1524 die Modelle der Grabmäler anfertigt und dafür auch eigenhändig Modelle der Statuen in der endgültigen Grösse herstellt. Eines dieser Modelle, für einen

Flussgott, konnte neuerdings als Torso wieder aufgefunden werden. (Abb. im Text 5.) (Vgl. Gottschewski, Ein Original-Tonmodell Michelangelos. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, I, S. 43 ff.) Am 17. Juni 1526 berichtet Michelangelo selber über den Stand der Arbeit in einem Briefe an Fattucci. Das eine Grabmal sei aufgemauert, das andere werde demnächst in Angriff genommen werden, d. h. die Architektur. Begonnen seien die eine Capitano-Statue, die vier allegorischen Sarkophagfiguren und die Madonna, noch nicht die vier Flüsse, die auf den Boden gelagert werden sollen. Alle diese Statuen wolle er mit eigener Hand ausführen. Bald darauf scheinen die Flussgottfiguren aufgegeben zu sein, als Michelangelo die heutigen Proportionen der Grabmäler konzipierte. — Durch die politischen Ereignisse wird dann die Arbeit unterbrochen. Die Medici verlassen am 17. Mai 1527 Florenz, nachdem am 6. Mai Rom von dem kaiserlichen Heere eingenommen worden war. Die neue republikanische Regierung nimmt Michelangelo als Festungsingenieur in Anspruch; mehrere Jahre lang leistet er Kriegsdienste gegen die Medici. Als der Papst mit dem Kaiser zum Friedensschlusse kommt, ergibt sich die Stadt dem Kaiser, und dieser überliefert sie dem Papste. Clemens VII. liess Michelangelo den Treubruch gegen seine Familie nicht entgelten; er sichert ihm Straffreiheit zu, wenn er die Arbeit an den Medicigräbern wieder aufnimmt. Es folgen Monate der intensivsten Arbeit. Wir hören, dass drei Sarkophagfiguren vollendet sind. Die Madonna gehe ihrer Vollendung entgegen. Seit 1532, wo er wieder nach Rom geht, denkt er aber daran, durch Heranziehung von Gehilfen, die Vollendung der Grabmäler sicherzustellen. Montorsoli soll die Statue Giulianos ausführen; Tribolo zwei Figuren von Himmel und Erde; die Schutzheiligen der Medici, Cosmas und Damianus, werden Montorsoli bzw. Raffaello da Montelupo in Auftrag gegeben. Diese Künstler vollenden ihre Aufgaben (Abb. im Text 4); nur Tribolo wird durch den Tod der seinen entzogen. Im Herbst 1534 verlässt Michelangelo Florenz; er hat seine Vaterstadt nicht wieder betreten. Die Architekturen der Grabmäler waren damals aufgemauert, und die Statuen der Herzöge aufgestellt. Die Sarkophagfiguren erhielten erst 1545 ihren Platz; aber wir dürfen überzeugt sein, dass ihre Aufstellung auf Anordnungen Michelangelos selber zurückgeht — Die Madonna und die beiden Heiligen (Textabbildung 4) wurden 1559 an der Eingangswand aufgestellt, auf dem Postamente, in dem damals die Ueberreste des Lorenzo Magnifico und seines Bruders Giuliano beigesetzt wurden. — Gegenüber den modernen Deutungen der Sarkophagfiguren ist die zeitgenössische Benennung als Tageszeiten (am Grabmal des Giuliano Tag und Nacht, an dem des Lorenzo Morgendämmerung und Abend) durch ihre schlichte Symbolik der Vergänglichkeit des Lebens noch immer die ansprechendste geblieben. Gerade an das Schicksal der beiden Herzöge, durch deren frühen Tod die höchsten Herrschaftsbestrebungen des Hauses Medici gefährdet worden waren, knüpfen solche Gedanken füglich an. — Michelangelo hat die beiden Herzogsgestalten aller porträtmässigen Züge entkleidet; Vorwürfe darüber hat er abgewiesen, indem er sagte, in 1000 Jahren würde niemand mehr wissen, wie die Capitani ausgesehen hätten.

Abb. 4. — Madonna Medici und die Heiligen Cosmas und Damianus in ihrer heutigen Aufstellung. Florenz, San Lorenzo.

Abb. 5. — Torso eines Modells zu einem Flussgott. Florenz, Accademia delle belle Arti. Lebensgross.

27. Kauernder Knabe, St. Petersburg. Herkunft unbekannt. Die Vermutung von Mackowsky (Michelagniolo, 1908, S. 361 f.), dass diese Figur mit den Medicigräbern in Zusammenhang stehe und für die Bekrönungen der Pilasterpaare bestimmt gewesen sei, erhält durch die von ihm angezogenen Zeichnungen, auf denen ähnliche Figuren erkennbar sind, Wahrscheinlichkeit. Stilistisch hängt sie mit dem David des Bargello (Tafel 28) zusammen. Wegen des unvollendeten Zustandes ist das Motiv undeutlich geblieben.

28. David, Florenz. — Unvollendet. Früher Apollo genannt; der Kopf unter dem rechten Fusse stellt aber die Bezeichnung als David sicher. Nach Vasaris Angabe 1530 für Baccio Valori, den Kommissär des Papstes nach der Kapitulation von Florenz, gearbeitet, um sich ihn zum Freunde zu machen. Unter Cosimo I. befand sich die Statue in den Wohnräumen des Palazzo della Signoria. Später kam sie in den Boboligarten, von dort in die Uffizien. Bei Begründung des Museo Nazionale dorthin überführt.

29. Brutus, Florenz. Die Büste steht in Zusammenhang mit der Ermordung des ersten Herzogs von Florenz, Alessandro, durch seinen Vetter Lorenzino im Jahre 1537. Diese Tat erschien den florentinischen Republikanern und wohl auch Michelangelo als die eines Befreiers des Vaterlandes; Michelangelo arbeitete die Büste, angeregt durch Donato Giannotti, der Ende 1539 nach Rom kam, für den Kardinal Ridolfi. Er liess sie unvollendet, vielleicht infolge einer Wandlung seiner Anschauung über die Tat.

30. Die Grablegung Christi, Florenz. Condivi und Vasari, dieser schon in der ersten Auflage, berichten von diesem Werk. Demnach ist es vor 1550 begonnen. Michelangelo hätte es für sein eigenes Grabmal bestimmt. In der zweiten Auflage berichtet Vasari ferner: „Fast täglich arbeitete M. zu seinem Zeitvertreib an jenem Marmor mit den vier Figuren; damals (wohl 1555) zerschlug er ihn, weil der Stein viel Schmergel enthielt und so hart war, dass der Meissel häufig aus ihm herausschlug.“ Die Beschädigungen wurden dann von Tiberio Calcagni wieder hergestellt; es handelte sich um Teile der Arme Christi. Im Dom zu Florenz wurde die Gruppe 1722 aufgestellt.

Abbildungen im Text: 1. Apollo-Statuette, Kaiser-Friedrich-Museum. Neuerdings von Bode aufgefunden. Die Verwandtschaft mit dem Kentaurenkampf macht die Zuweisung an M. zweifellos. — 2. 3 Vgl. Erläuterung zu Tafel 14—20. — 4. 5. Vgl. Erläuterung zu Tafel 22—26.

LEBENSDATEN: 1475. 6. März. Geboren in Caprese, Toscana. — 1488. Eintritt in die Werkstatt des Ghirlandajo. — 1496—1501. Erster Aufenthalt in Rom. — 1501—1505. Florenz. — 1505. März. Nach Rom berufen. Auftrag zum Juliusgrab — 1506. 17. April. Flucht aus Rom nach Florenz. — 1506. Nov. Versöhnung mit Julius II. in Bologna. — 1508. Mai bis 1512 Okt. Arbeit an der Sixtinischen Decke. — 1513. Julius II. stirbt, Leo X. aus dem Hause Medici wird Papst. — 1516. Sept. Plan der Fassade von San Lorenzo zu Florenz. — 1518. 19. Jan. Kontrakt über deren Ausführung. — 1520. 10. März. Dessen Auflösung. Plan für die Medicigräber. — 1521. März. Beginn der Arbeit an den Medicigräbern. — 1529. M. oberster Festungsbaumeister während der Belagerung von Florenz. — 1534. 20. Sept. M. verlässt Florenz für immer und siedelt nach Rom über. Beginn der Arbeit am jüngsten Gericht. — 1537. Seit dieser Zeit mitwirkend an der Anlage des Kapitols. — 1541. 25. Dez. Das jüngste Gericht enthüllt. — 1542—44. Die Gemälde der Capella Paolina. — 1545. Febr. Das Juliusgrab vollendet. — 1547. 1. Jan. Ernennung zum Architekten von St. Peter. — 1560. Modell der Peterskuppel. — 1564. 18. Febr. Tod des Meisters.

Photographie von Fratelli Alinari, Florenz

MICHELANGELO

Die Madonna an der Treppe

Florenz, Casa Buonarroti

Marmor, h. 0.56, br. 0.39

Photographie von Fratelli Alinari, Florenz.

MICHELANGELO

Kampf der Kentauren mit den Lapithen

Florenz, Casa Buonarroti

Marmor, h. 0.79, br. 0.88

MICHELANGELO

Der hl. Proculus, ein leuchtertragender Engel und der hl. Petronius

Bologna, S. Domenico

Marmor, h. 0.60, 0.51, 0.64

TAFEL 3

Photographie von Fratelli Alinari, Florenz

MICHELANGELO

Bacchus

Florenz, Museo Nazionale

Marmor, h. 2.08

MICHELANGELO

Madonna mit dem Kinde

Brügge, Liebfrauenkirche

Marmor, h. 1.25

MICHELANGELO

Madonna mit dem Kinde und Johannes

London, Royal Academy of Fine Arts

Marmor, Durchm. 1.09

MICHELANGELO

Madonna mit dem Kinde und Johannes

Florenz, Museo Nazionale

Marmor, Durchm. 0.81

MICHELANGELO

David

Florenz, Accademia delle belle Arti

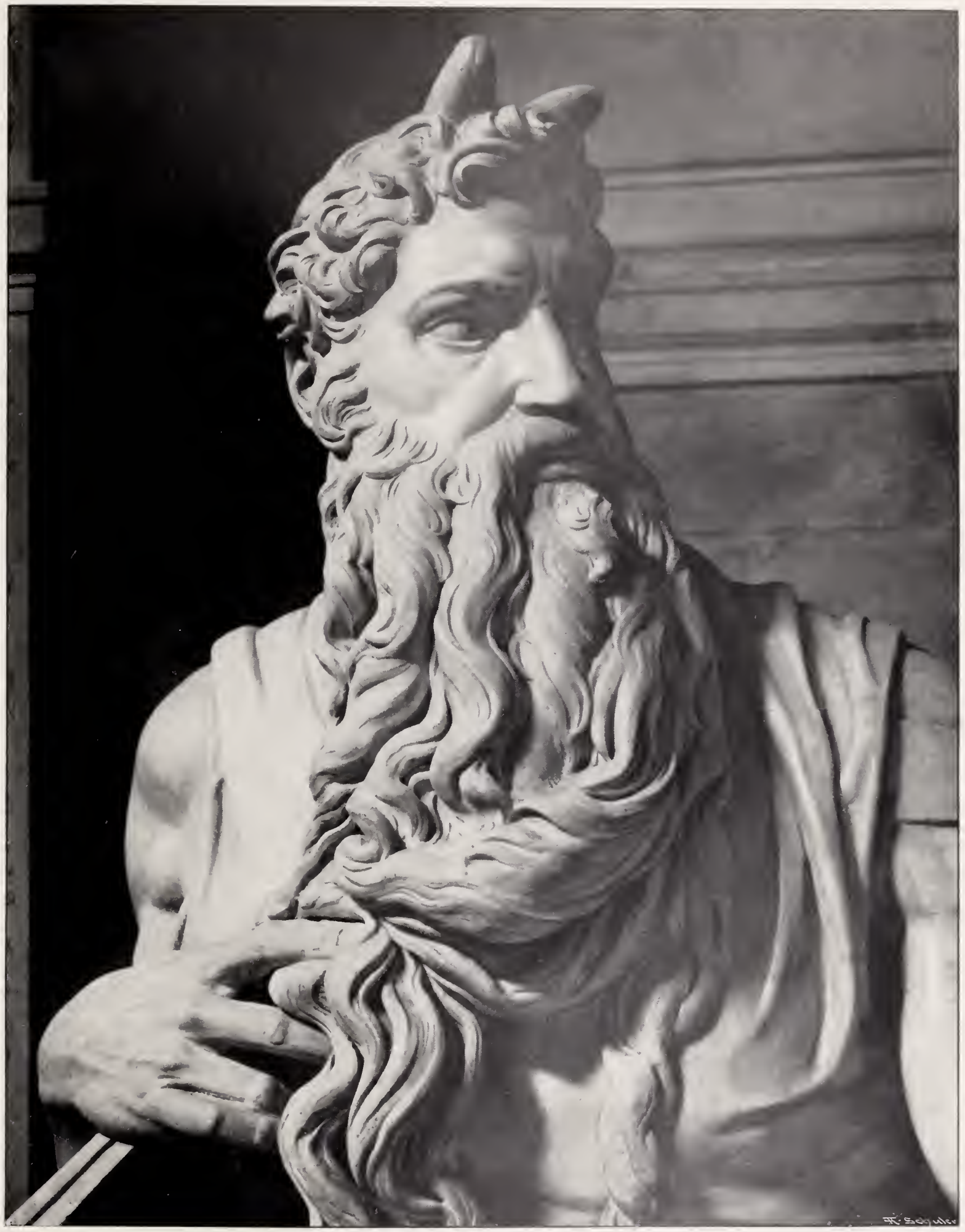
Marmor, Höhe der ganzen Statue 5.50

MICHELANGELO
Matthäus
Florenz, Accademia delle belle Arti
Marmor, h. 2.20

TAFEL 13

MICHELANGELO
Der untere Teil des Juliusgrabes mit Moses, Lea und Rahel
Rom, S. Pietro in Vincoli
Marmor

TAFEL 14



MICHELANGELO

Kopf des Moses

Rom, S. Pietro in Vincoli

Marmor, Höhe der ganzen Statue 2.50

MICHELANGELO
Der gefesselte Sklave
Paris, Louvre
Marmor, h. 2.20

TAFEL 17

MICHELANGELO

Der sterbende Sklave

Paris, Louvre

Marmor, h. 2.30

MICHELANGELO

Vier unvollendete Statuen für das Juliusgrab

Florenz, Accademia delle belle Arti

Marmor, h. 2.79; 2.59; 2.68; 2.78

TAFEL 19

MICHELANGELO

Der Sieg

Florenz, Accademia delle belle Arti

Marmor, h. 2.80

MICHELANGELO

Christus

Rom, Sa. Maria sopra Minerva

Marmor, h. 2.08

Photographie von G. Brogi, Florenz.

MICHELANGELO

Grabmal des Giuliano de' Medici

Florenz, S. Lorenzo

Marmor, Höhe der Figur des Giuliano 1.80

Photographie von G. Brogi, Florenz

MICHELANGELO

Grabmal des Lorenzo de' Medici

Florenz, S. Lorenzo

Marmor, Höhe der Figur des Lorenzo 1.80

MICHELANGELO
Madonna Medici
Florenz, S. Lorenzo
Marmor, h. 2.05

MICHELANGELO
David
Florenz, Museo Nazionale
Marmor, h. 1.49

MICHELANGELO

Brutus

Florenz, Museo Nazionale

Marmor, h. 0.76 (ohne Sockel)

MICHELANGELO

Die Grablegung Christi

Florenz, Dom

Marmor, h. 2.34

DATE DUE

OCT 2 2 1992

NOV 1 5 1992

SEP 1 1993

AUG 8 0

1 1 1999

DEC 5 1999

JUL 1 0 2002

DEMCO 38-297

Harold B. Lee Library
3 1197 01091 3470
Utah Bookbinding Co SLC, UT 7/25/07 1